

أبوفهم
محمّد شاكر

نَمَطٌ صَغِيرٌ ، وَنَمَطٌ مُخَيَّفٌ

نشر هذا في سبع مقالات
بمجلة المجلة عامي ١٩٦٩-١٩٧٠

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْتَجِ ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْعِشَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِصْيَانُ !
أبو العلاء المعري

مطبعة الملك فهد
بمصر

الناشر

كتاب المصطفى
بجدة

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤١٦ هـ = ١٩٩٦ م

رقم الإيداع ١١٦٤٩ / ١٩٩٥

مطبعة المكي
المؤسسة السعودية للمطبوعات
٢٨ شارع الناصية - القاهرة ٤٨١٧٨٨١١٥

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله وحده لا شريك له ، وصلى الله على نبينا محمد وسلم
تسليماً كثيراً ، وصلى الله على أبويه الرسولين الأكرمين إبراهيم
وإسماعيل ، وعلى سائر الأنبياء والمرسلين .

وبعد :

فهذا كلامٌ بعيدُ العهد ، كنت كتبتُه استجابةً لهوى صديقٍ قديمٍ ،
هو أخى « يحيى حقى » رحمه الله ، وهو ما يتصل بقصيدة تأبط شراً :

إن بالشُّعب الذى دون سلعٍ

وما أورده من أسئلة تتعلق بهذه القصيدة المنسوبة إلى تأبط شراً ،
وبعض هذه الأسئلة يتعلق بترتيب أبيات القصيدة ، الذى اقترحه الشاعر
الألماني « جوته » حين ترجم القصيدة إلى الألمانية ، وبعضها يتعلق بالشعر
القديم وروايته عائدة ، ثم ما بناه بعضهم على ذلك من افتقار القصيدة
العربية إلى الوحدة .

وفى طريق الإجابة على هذه الأسئلة تشعب بي الكلام وامتدت
أطرافه على غير ما كنت أقدر وأحسب ، وهكذا وجدتني أسير فى طريق
طويل ، أعالج الحديث عن نسبة القصيدة ، وعروضها الذى هو « بحر
المديد الأول » ، وترتيب أبيات القصيدة كما جاء فى روايات الأقدمين ،
وفى اقتراح « جوته » ، ثم ما اقترحتُه أنا من ترتيب وفق منهجى فى تذوق

الشعر ودلالته على حال قائله المترنم به ، ومخالفتي في ذلك عما قاله بعض شراح القصيدة من النقاد الأوائل ، ثم غدولى عن شروحهم اللغوية المجردة لبعض ألفاظها ، ورأيت أننا إذا وقفنا عندها دفقاً الشعر في تابوت من اللغة .

وما انتهيت إليه في مدارس القصيدة من « تشعith الأزمنة » ، وأعنى به تشعith أزمنة الأحداث ، ثم تشعith أزمنة التغنى ، بالتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع .

والحديث عن فتنه « وحدة القصيدة » ، وافتقار الشعر العربي إليها ، ثم الحديث عن العواقب السيئة التى خلفها غبار هذه القضية ، ليس فى باب الشعر وحده .

ثم كان حديث عن قضية الفصل فى نسبة الشعر الجاهلى ، وهى قضية قديمة ، ولكنها عادت فؤدت فى زماننا ميلاداً حديثاً خبيثاً . وكان الذى تولّى كبرها ذلك المستشرق الأعجمي « مرجليوث » ثم جاء الدكتور طه حسين ، فنفع فيها ، فى محاضراته التى ألقاها فى الجامعة المصرية ، بعنوان « فى الشعر الجاهلى » ، ثم طبعها كتاباً صدر فى أواخر مارس ١٩٢٦م ، وتداوله الناس ، وزلزلت الأرض زلزالها ، وتقوّضت صُروح ، ولم تزل تنقوّض إلى يومنا هذا .

* * *

ولقد قلت إن الذى حملنى على ذلك الكلام كله هو « يحيى حقى » ، فهو الذى قذف بى فى هذه المضايق ، ولكنى قبلت ذلك إكراماً له ، ولأيام مضت ، أكلت سنين من العمر ، ثم إنى قبلته أيضاً إكراماً لناشئة الشعراء المحدثين والنقاد ، فإن مآل هذا الأمر كله إليهم ، فهم ورثة

هذه اللغة بمجدها ، وشرفها ، وجمالها ، وقتها ، لا ينبغي أن يضلّهم عنها ، أو يُعثر إليها بخطاهم ، من عمّد إلى إرث آبائهم من لدن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام ، إلى يوم الناس هذا ، فسمّاه لهم « تراثاً قديماً » ليجعله عندهم أثراً من الآثار البالية ، محفوظاً في متاحف القرون البائدة ، ينظر إليه أحدهم نظرة من وراء زجاج ثم ينصرف . فإذا أتاح الله لهم ، أو لبعضهم ، أن يطأ هذا الضلال بكبرياء الفنّ وعظمته وصراحته وحريته ، فقد ذلّل لمن بعده وعورة الطريق إلى الذرى الشامخة ، وأزاح من مجرى النهر المتدفّق من منابعه الخالدة كلّ ما يعترضه من صعب ، أشدّها وأعتاها : التوهم والخوف ، واستطالة الطريق ، والعجلة إلى شيء ، إن صبر على امتناعه اليوم ، فهو بالغه غداً وحائزّه .

وقد نشرت هذا الكلام كلّهُ في سبع مقالات ، بمجلة « المجلة » خلال عامي ١٩٦٩ - ١٩٧٠ . ثم رغب إليّ كثيرٌ من أهل العلم أن أجمع ذلك بين دفتيّ كتاب . وحمل عني عبء ذلك بعضُ أبنائي ، فتولّى الدكتور محمود إبراهيم الرضواني نسخ تلك المقالات من المجلة ، ثم نهض بفهرستها تلك الفهرسة الجامعة ، وقام ولدي محمود على المدنى بإخراجها في تلك الطبعة المتقنة .

والحمد لله في الأولى والآخرة .

أبوفهم
محمود محمد شاكر

مصر الجديدة
٣ شارع الشيخ حسين المرصفي
الأحد . غرة رمضان سنة ١٤١٦ هـ
٢١ يناير ١٩٩٦ م

القصيدة

وهذه هي القصيدة ، بترتيب رواية أبي تمام في « كتاب الحماسة » ،
إلا أنني تخيرت في رواية أبياتها ، أكثر الألفاظ مطابقة لما ظننته ألصق
بمعانيها ، معتمداً على روايات العلماء المفرقة في الكتب الأخرى ، ثم قسمتها
سبعة أقسام ، كما بينت ذلك كله في الحديث عنها ، فيما بعد .

وأثبت نص القصيدة مرتين : المرة الأولى ، أمام كُلِّ بيتٍ منها وزنه ،
على ما ألفناه في « علم العروض » ، وسميته « التفعيل » ، والمرة الأخرى ، أمام
كُلِّ بيتٍ منها ، وزنه برموز الخليل بن أحمد في « الدوائر » ، (0) يدلُّ
على الحركة ، و (١) يدلُّ على السكون . وأما موضع الزحاف ، وهو حذف
الساكن ، فوضعت مكانه نقطة (.) ، ووضعت تحت « الأوتاد » خطأً
أسود (100) ، وتركت « الأسباب » بلا خطٍّ (10) . وبذلك يستطيع
الناظر أن يعرف مواقع الأوتاد ، ومواطن الزحاف في الأسباب ، بالنظر
الأولى ، وسميت هذا : « التجريد » ، أي تجريد مواقع الحركات والسكنات
في القصيدة كُلِّها . وبذلك يستطيع القارئ أن يرجع إليها عند كُلِّ موضع
تحدث فيه عن مجرى الحركات والسكنات والزحاف ، في كلامي عن نغم
هذا الشعر ، وعن دلالة هذا النغم على المعاني .

وأستحسن أن أنشر هنا ، ما سمَّيته « فترات التفتي » بهذا الشعر ،
وبيان أقسامها السبعة ، كما ذكرته في مواضعه ، وشرحته شرحاً وافياً :

الفترة الأولى : البيت الخامس وحده ، رقم : [٥]

الفترة الثانية : الأبيات الأربعة الأولى ، رقم : [٤ — ١]

الفترة الثالثة : بيتان ، رقم : [٢٥ ، ٢٦]

الفترة الرابعة : « ا » بيتان ، رقم : [٢٣ ، ٢٤]

« ب » بيتان ، رقم : [٢١ ، ٢٢]

الفترة الخامسة : « ا » ثمانية أبيات ، رقم [٦ — ١٣]

« ب » ثلاثة أبيات ، رقم : [١٨ — ٢٠]

« ج » أربعة أبيات ، رقم : [١٤ — ١٧]

* * *

أمّا أقسامها السبعة بترتيبها ، فهذه هي :

القسم الأول (١) غناء الفترة الثانية : [٤ — ١]

القسم الثاني (٢) غناء الفترة الأولى ، البيت : [٥]

غناء الفترة الخامسة « ا » : [٦ — ١٣]

القسم الثالث (٣) غناء الفترة الخامسة « ج » : [١٤ — ١٧]

القسم الرابع (٤) غناء الفترة الخامسة « ب » : [١٨ — ٢٠]

القسم الخامس (٥) غناء الفترة الرابعة « ب » : [٢١ ، ٢٢]

القسم السادس (٦) غناء الفترة الرابعة « ا » : [٢٣ ، ٢٤]

القسم السابع (٧) غناء الفترة الثالثة : [٢٥ ، ٢٦]

النَّفْعِيلُ

- ١ - إِنَّ بِالشُّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا ، دَمُهُ مَا يُطَلُّ
 ٢ - قَذَفَ الْعِيبَ عَلَى وَوَلَّى ، أَنَا بِالْعِيبِ لَهُ مُسْتَقِلُّ
 ٣ - وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّي ابْنُ أُخْتٍ ، مَصِيعٌ ، عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ
 ٤ - مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتًا ، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى ، يَنْفُتُ السَّمَّ ، صَلُّ

- ٥ - خَبَرُهُ مَا ، نَابَنَا ، مُصْمِلٌ ! جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُ
 ٦ - بَرَزَنِي الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِأَيِّ ، جَارُهُ مَا يُدَلُّ
 ٧ - شَامِسٌ فِي الْقُرَى ، حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشُّعْرَى ، فَبَرَدُ وَظِلُّ
 ٨ - يَا لَيْسَ الْجَنَّبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ ، وَنَدَى الْكَفَّيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدِلُّ
 ٩ - ظَاعِنٌ بِالْحَزْمِ ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ ، حَلَّ الْحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ
 ١٠ - غَيْثٌ مُزْنٍ ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدَى ، وَإِذَا يَسْطُو ، فَلَيْتُ أَبْلُ
 ١١ - مُسْبِلٌ فِي الْحَى ، أَحْوَى ، رِفْلٌ ، وَإِذَا يَعْدُو ، فَسَنَعُ أَزَلُّ
 ١٢ - وَلَهُ طَعْمَانٍ : أَرَى وَشَرَى ، وَكِلَا الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ
 ١٣ - يَرْكَبُ الْهَوَلَ وَحِيدًا ، وَلَا يَصْحَبُهُ إِلَّا الْيَمَانِي الْأَفْلُ

١ - فاعِلَاتُنَّ ، فاعِلُنْ ، فاعِلَاتُنْ ، فَعِلَاتُنْ ، فَعِلُنْ ، فاعِلَاتُنْ

٢ - فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن

٣ - فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن

٤ - فاعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٥ - فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٦ - فاعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٧ - فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٨ - فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٩ - فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فَعِلَاتِن

١٠ - فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

١١ - فاعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

١٢ - فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

١٣ - فاعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعِلَاتِن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلِن ، فاعِلَاتِن

٣

- ١٤ - وَفُتُو هَجَرُوا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا أَنْجَابَ ، حَلُّوا
١٥ - كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ ، كَسْنَا الْبَرْقِ ، إِذَا مَا يُسَلُّ
١٦ - فَأَدْرَكْنَا الثَّأَرَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيْنِ إِلَّا الْأَقْلُ
١٧ - فَأَخْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوَّوْا ، رُعُتُهُمْ ، فَأَشْمَعُوا

٤

- ١٨ - فَلَيْنِ فَلَتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ ، لَبِإَ كَانَ هُذَيْلًا يُقْلُ
١٩ - وَبِمَا أَزْرَكَهَا فِي مُنَاحٍ جَفَجِعَ ، يَنْقَبُ فِيهِ الْأَطْلُ
٢٠ - وَبِمَا صَبَّحَهَا فِي ذُرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ الْقَتْلِ ، نَهَبٌ وَشَلُّ

٥

- ٢١ - صَلَيْتُ مَنَى هُذَيْلٍ بِغَرْقٍ ، لَا يَمِلُ الشَّرُّ حَتَّى يَمْلُوا
٢٢ - يُنْهَلُ الصَّعْدَةُ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهَلَتْ ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ

٦

- ٢٣ - حَلَّتِ الْخُمُرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَبِلَايٍ مَا ، أَلَمْتُ تَحِلُّ
٢٤ - سَقْنِيهَا ، يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي ، بَعْدَ خَالِي ، لَخَلُّ

٧

- ٢٥ - تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلِ هُذَيْلٍ ، وَتَرَى الذُّبَّ لَهَا يَسْتَهِلُّ
٢٦ - وَسِبَاعُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانًا ، تَتَخَطَّأُ ، فَمَا تَسْتَقِلُّ

١٤ - فَعِلَاتِن ، فاعِلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن

١٥ - فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعلاتن

١٦ - فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن

١٧ - فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعلاتن

١٨ - فَعِلَاتِن ، فاعِلن ، فاعلاتن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعلاتن

١٩ - فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعلاتن

٢٠ - فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن

٢١ - فَعِلَاتِن ، فاعِلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن

٢٢ - فاعلاتن ، فَعِلِن ، فاعلاتن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعلاتن

٢٣ - فاعلاتن ، فَعِلِن ، فاعلاتن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلن ، فاعلاتن

٢٤ - فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن

٢٥ - فاعلاتن ، فَعِلِن ، فاعلاتن ، فَعِلَاتِن ، فَعِلِن ، فاعلاتن

٢٦ - فَعِلَاتِن ، فاعِلن ، فاعلاتن ، فاعلاتن ، فَعِلَاتِن ، فاعِلن ، فاعلاتن

النَّجْرِي

- ١ - إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا ، دَمُهُ مَا يُطَلُّ
 ٢ - قَذَفَ الْعِيبَ عَلَى وَوَلَّى ، أَنَا بِالْعِيبِ لَهُ مُسْتَقِلُّ
 ٣ - وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّي ابْنُ أُخْتٍ ، مَصِيعٌ ، عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ
 ٤ - مُطَرِّقٌ يَرْشَحُ مَوْتًا ، كَمَا أَطَرَقَ أَفْعَى ، يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلْ

- ٥ - خَبِرْتُ مَا ، نَابَنَّا ، مُصْصِلُ الْجَلِّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُ
 ٦ - بَرَّيْنِي الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِأَيِّ جَارُهُ مَا يُذَلُّ
 ٧ - شَامِسٌ فِي الْقُرِّ ، حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشَّعْرَى ، فَتَبَرَّدَ وَظِلُّ
 ٨ - يَابِسُ الْجُنَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ ، وَنَدَى الْكَفَيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدِلُّ
 ٩ - ظَاعِنٌ بِالْحَزْمِ ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ ، حَلَّ الْحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ
 ١٠ - غَيْثُ مُزْنٍ ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدِي ، وَإِذَا يَسْطُو ، فَلَيْتُ أَبْلُ
 ١١ - مُسْبِلٌ فِي الْحَيِّ ، أَخَوَى ، رِفْلٌ ، وَإِذَا يَعْدُو ، فَسَمِعُ أَزَلُّ
 ١٢ - وَلَهُ طَعْمَانٍ : أَرَى وَشَرَى ، وَكَلَا الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ
 ١٣ - يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَحِيدًا ، وَلَا يَصْحَبُهُ إِلَّا الْيَمَانِي الْأَفْلُ

٣

- ١٤ - وَفُتِقَ هَجْرُوا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا أَنْجَابَ ، حَلُّوا
١٥ - كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ ، كَسَنَ الْبَرْقِ ، إِذَا مَا يُسَلُّ
١٦ - فَأَدْرَكْنَا الثَّأَرَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مُلْحَيْنٍ إِلَّا الْأَقْلُ
١٧ - فَأَحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوُّمُوا ، رُعْتُهُمْ ، فَأَشْمَعُوا

٤

- ١٨ - فَلَنْ قَلَّتْ هُذَيْلُ شَبَاهُ ، لَبِمَا كَانَ هُذَيْلًا يَفُلُّ
١٩ - وَبِمَا أَبْرَكَهَا فِي مُنَاحٍ جَعَجَعٍ ، يَنْقُبُ فِيهِ الْأَظْلُ
٢٠ - وَبِمَا صَبَحَهَا فِي ذُرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ الْقَتْلِ ، نَهَبٌ وَشَلُّ

٥

- ٢١ - صَلَّيْتُ مِنْ هُذَيْلٍ بِخِرْقٍ ، لَا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا
٢٢ - يُنْهَلُ الصَّعْدَةُ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهَلَتْ ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ

٦

- ٢٣ - حَلَّتِ الْخُمْرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَبِلَايٍ مَا ، أَلَمَّتْ تَحِلُّ
٢٤ - سَقْنِيهَا ، يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي ، بَعْدَ خَالِي ، لَخَلُّ

٧

- ٢٥ - تَضَحَّكَ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ ، وَتَرَى الذُّبَّ لَهَا يَسْتَهِلُّ
٢٦ - وَسِبَاحُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانًا ، تَتَخَطَّاهُمْ ، فَمَا تَسْتَفِلُّ

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ (١٤)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ (١٥)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ (١٦)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ (١٧)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ (١٨)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ (١٩)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ (٢٠)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ (٢١)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ (٢٢)

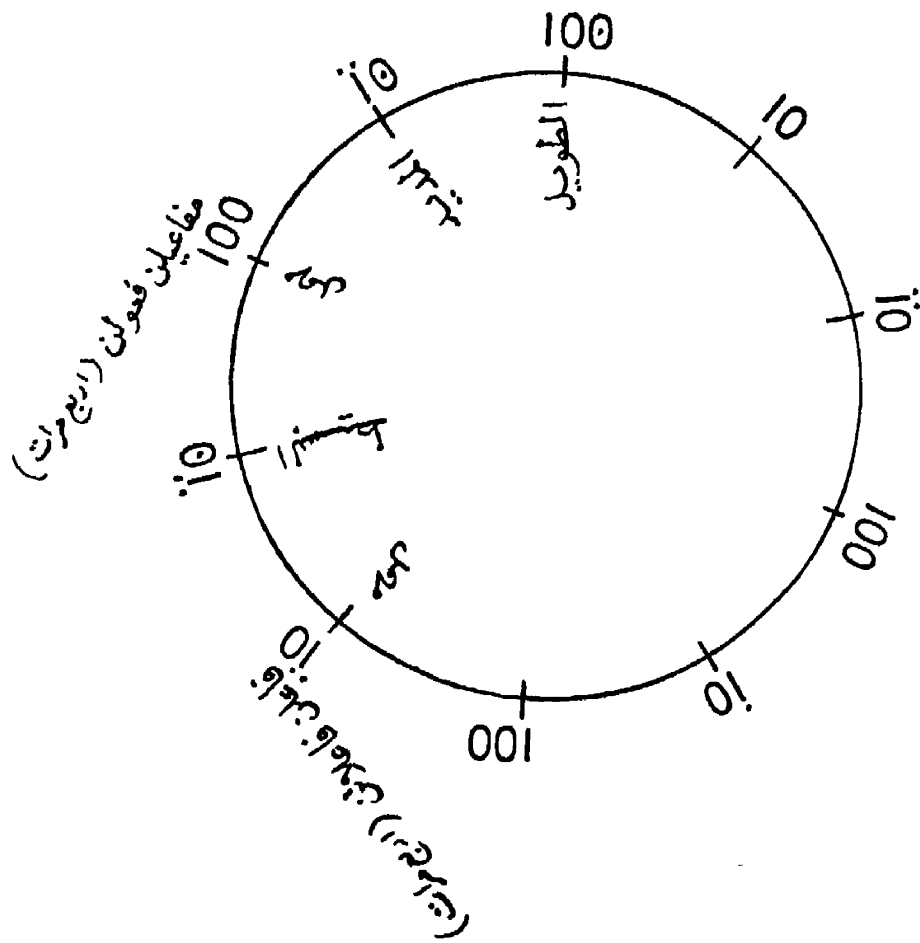
$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ (٢٣)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}|0$ (٢٤)

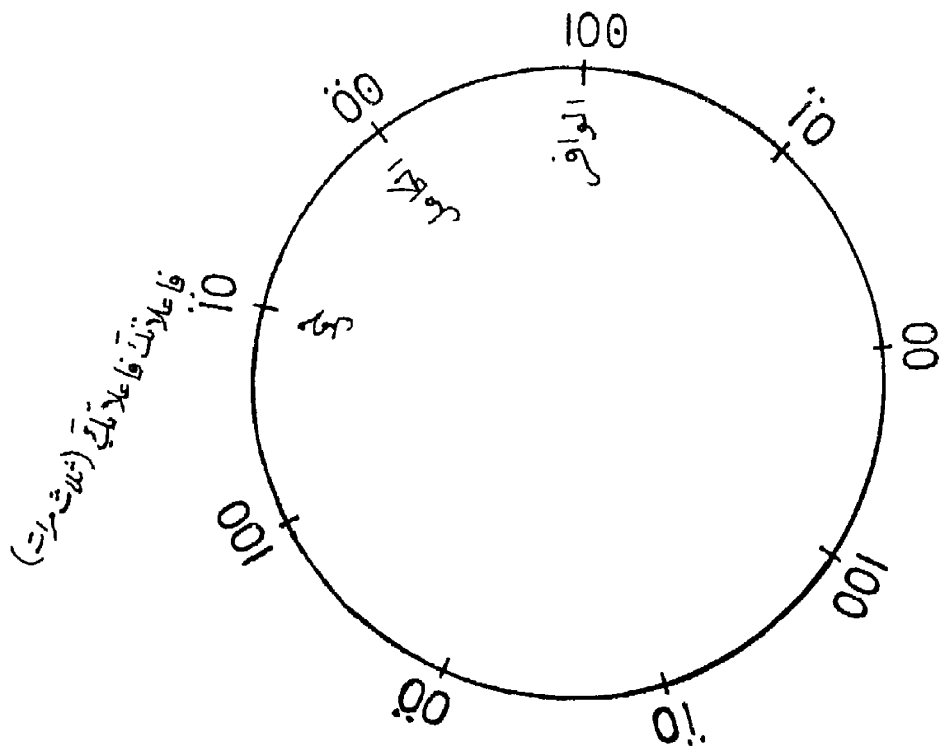
$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ (٢٥)

$|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ $|0|\underline{00}|0$ $|\underline{00}|0$ $|0|\underline{00}\cdot0$ (٢٦)

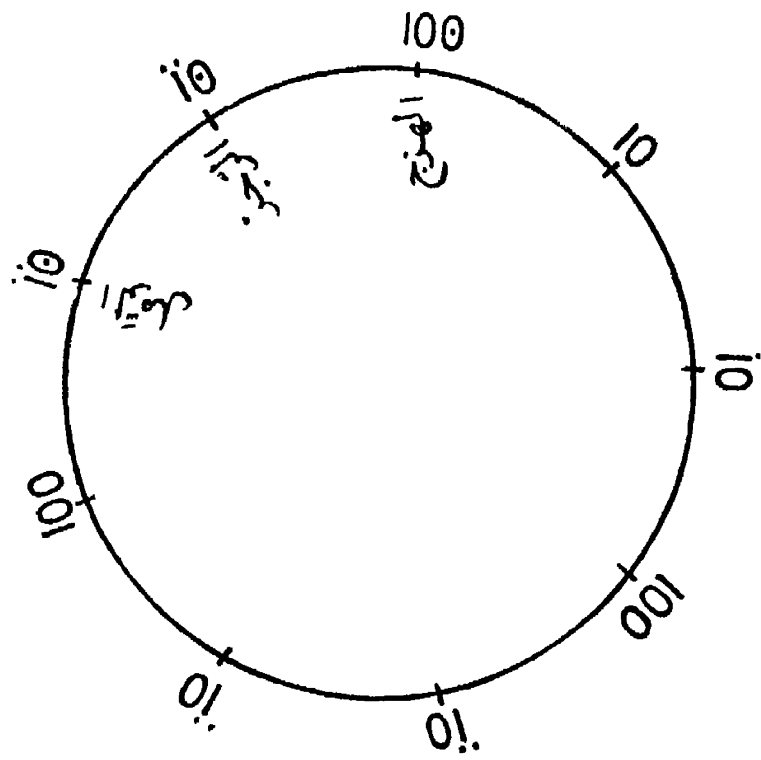
دائرة المخلف



دائرة المؤتلف

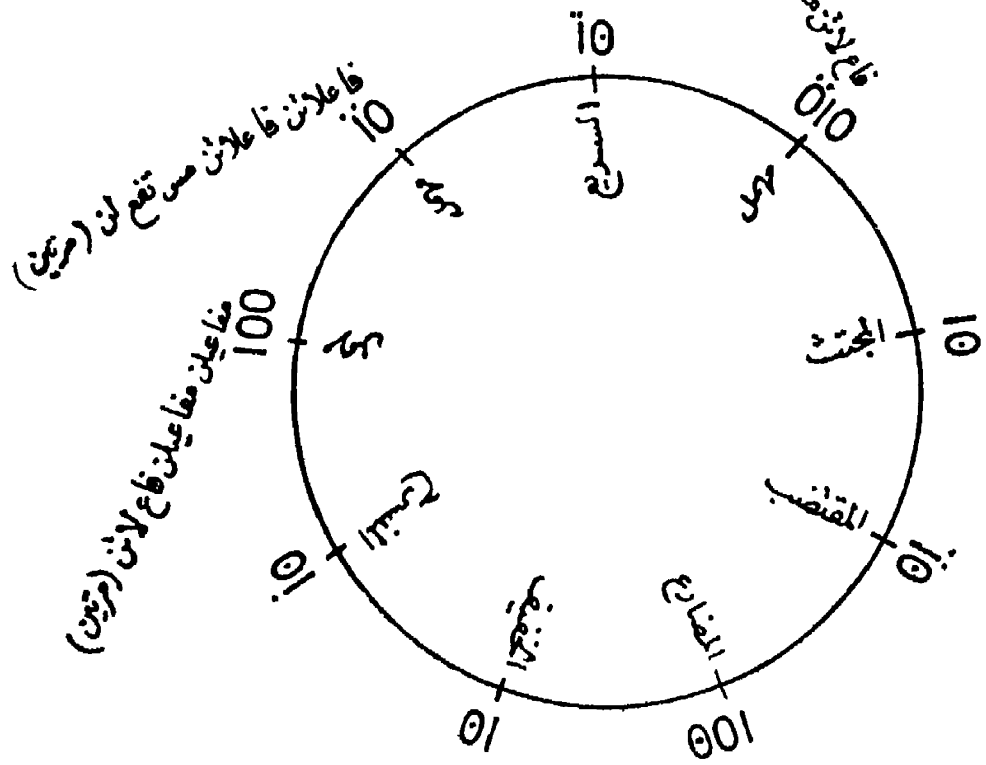


دائرة المشتبه

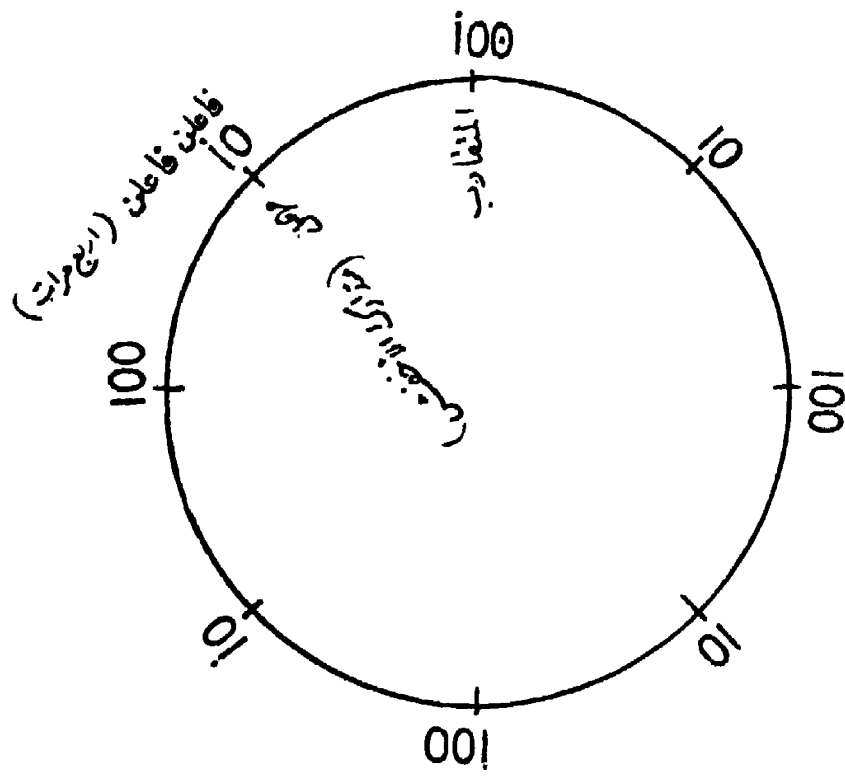


دائرة المجنل

فَاعْلَمْ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَهُ (مُتَمِّينَ)



دائرة المنفق



١

نَمَطُ صَعْبٍ ، وَنَمَطُ مُخَيَّفٍ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى ، وَالتَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْمَتَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِصْيَانُ !
أبو العلاء المعري

قد يكون ذلك وقد لا يكون !

فهل يأذن لى يحيى حقى ، بما أعهده فيه من سماحة النظر ودقة التأمل ، أن أراجع بعض المراجعة فيما قاله فى فاتحة المجلة (عدد مارس ١٩٦٩) ، فى شأن صاحب الاسم « الخيف » تأبط شراً ، وهو ثابت ابن جابر بن سفيان ، (لا ثابت بن ماجد بن سفيان ، كما كتب) ، والذى ركب شعره الدهر قرابة أربعة عشر قرناً (لا اثني عشر قرناً ، كما قال) = ثم فى شأن جوته شاعر ألمانيا العظيم = وفى شأن القصيدة التى شاء لها حس حظها أن يقع عليها بصّر جوته (كما قال !) فيترجمها ، ثم يراها مختلة الترتيب ، فيقترح لها جوته ترنيماً جديداً = ثم فى شأن افتقار القصيدة العربية إلى الوحدة ، وفى شأن الشعر العربي عامة والشعر الجاهلى خاصة = إلى شؤون أخرى جاءت فى فاتحة المجلة ؟ هل يأذن ؟

وقد وجدته يقول : « لعل منا كثيرين قرأوا قصيدة تأبط شراً ، إن لم يكونوا قد تلقوها بضجرٍ لمشقة اللغة ، أو باستخفاف : إما لسداجتها ، وإما لتراجع دنيائها عن دنيانا ، فإنهم تلقوها بإعجاب مقتصد ، لأن معانيها تبدو لهم كقطرة من سيلٍ منهمرٍ من الشعر الجاهلى ، فلعلهم الآن حين يقرأونها ، بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته ، يرونها تتوهج بجمال قد متجدد » ! .

أبيجد يرجو يحيى حقى أن تسترد هذه القصيدة جمالها وتوهجها

من انعكاس ترجمة جوته عليها ؟ أيمزح على عاداته أم يَجِدُّ ؟ لا أدري .

واقتصاد يحيى فى كلامه ، على عادته أيضاً ، أوقعنى فى حيرة .
فما أدري أيعنى بذلك ترجمة جوته فى لغته الألمانية ، أم يعنى « ترجمة
ترجمة جوته إلى العربية »^(١) وعلى حل هذه المعضلة ، يتوقف تحقق ما
يرجوه يحيى . فإن كان يعنى ترجمة جوته الألمانية ، فقد يكون ذلك ،
إذا كان قارئها العربى ممن يحسن الألمانية ، ويهزؤه جمال لغة جوته . ومع
ذلك ، فهذا أمر صعب تصديقه ، لأن هذا القارئ العربى إذا كان لا
يحسن فهم عربية شعراء العرب فى جاهليتهم وإسلامهم ، فلن يغنى عنه
جوته شيئاً ، إذا هو عاد إلى هذه القصيدة العربية الجاهلية فقرأها . وإذا
كان هذا القارئ نفسه ممن يحسن العربية ، ويحسن فهم شعرها ، فهو
عن جوته فى غنى ، لأنه سيهتز لها كما اهتز جوته نفسه أو أشد . أما إذا
كان يعنى « ترجمة ترجمة جوته إلى العربية » ، فهذا شئ لا يكون
أبداً ! فإن كان ، على وجه ما ، فهو أمر مخيف جداً ، لأنه يحدث من
حيث يستحيل حدوثه ! لأن الكلام المنشور فى عدد المجلة (مارس
١٩٦٩ ، ص : ٣٤) ، والذي سُمى « ترجمة عربية لترجمة جوته
الألمانية » ، قد أطفأ إشراق لغة جوته الألمانية وأحالتها رماداً ، فهو إذن
أحرى أن يترك القصيدة العربية القديمة نفسها فحمة خامدة ميتة ، بلا
حياة = أى هى ترجمة بلغت غايتها من الركافة والشقم .

لم يبق فى أيدينا إذن ، إلا أن يكون يحيى يغرى القارئ بأن يقع
فى أسر الوهم المجرد . فمادام جوته ، وهو من هو ، قد اهتز لهذه

(١) اضطررت إلى نشر هذه الترجمة فى « باب الملحقات » فى آخر الكتاب ، لكي
يتيسر الرجوع إليها .

القصيدة فترجمها ، فهي إذن قصيدة جيدة منتقاة ، (على سداجتها ، وتراجع دنياها عن دنيانا ا) ، وعلى قارئها أن يهتئ لها ، سواء عليه أفهمها أم لم يفهمها ! أو ليس بكاف أن يكون جوته العظيم قد اهتز لها فترجمها ؟ وإذن فالشيء الذى ينعكس على القصيدة العربية القديمة حتى تتوهج بجمال فذ متجدد ، هو اسم جوته نفسه ، لا ترجمة جوته الألمانية ، ولا ترجمة ترجمته إلى العربية ! وهذا أيضاً أمر مخيف جداً .

وجوته شاعر عظيم فى لسان قومه ، ولغته الألمانية فى الذروة من الحسن والجمال ، ونحن لا نملك إلا أن نكون تبعاً لأهل لسانه فى الحكم عليه ، لإجماعهم على براعته وتقديره ، وعلى جمال لغته فى شعره . فإذا ترجم شعراً من لغة أخرى ، فلغته الألمانية بلا ريب فى الذروة ، ليس لنا أن نمارى فى ذلك . ولكن يبقى بعد ذلك للنظر مجالاً فى شأن الترجمة : أحسن أم أساء ؟ أفهم ما يترجمه على وجهه الصحيح أم لم يفهمه ؟ أخطأ فى التصرف أم أصاب ؟ أدرك الغاية أم قصّر ؟ ولا سيما إذا كان جوته نفسه لم يدع أنه استوحى قصيدة فى لغة غريبة ، فأنشأ قصيدة ثنائيتها وثساميتها فى لغته هو ، بل الذى قاله مصرحاً ، هو أنه لم يزد على أن ترجم القصيدة ، بما للمترجم أحياناً من حق التصرف فيما يترجم ، لتباعد اللغتين ، ولتقادف ما بين الزمانين .

وقد كان من سوائف الأقضية أن سؤلت لى نفسى ، وأنا فى صدر شبابه ، أن أتعلم الألمانية ، من صديق سويسرى (ألماني) أعلمه العربية ، هو الدكتور روبرت ران . فلما مضى دهر أعلمه ويعلمنى ، أهدانى « الديوان الشرقى » ، وزين لى أن نقرأه معاً ، فكان مما قرأناه معاً هذه القصيدة العربية التى ترجمها جوته إلى الألمانية . وعلمت يومئذ أن جوته لم يزد على أن ترجم ، ولم يأت فيها بجديد ، وأنه وقع فى أخطاء

كبيرة غطى عليها حسنُ بيانه في لغته الألمانية . وتبين لى يومئذ فرقاً ما بين الترجمة والأصل ، وأظنه كان فرقاً عظيماً الدلالة على أن الشعر يفقد نفسه إذا تُرجم ، مهما كانت منزلة المترجم . واستيقنت بعد ذلك كله ، أن جوته نفسه لا يستطيع أن يرى ما ترجمه إلا ضرباً من التفسير لبعض ما تضمنته القصيدة العربية ، لأن جوته شاعر محنك ، لا يخطيء هذا القدر من التمييز بين الكلامين .

فكان من أعجب العجب عندى ، أن أجد يحيى حقى يقول : « لم يكن همُّ جوته ترجمةً لفظ بلفظ ، بل البحثُ فى عبقرية اللغة الألمانية وأخيلتها ، عن مثيل لعبقرية اللغة العربية وأخيلتها . وانظر إلى وصفه لحياة البادية وسير القوافل ، (وهذا غريب جداً ، إذ ليس فى هذه القصيدة ذكر للقوافل !) كيف رفعه ، مع التزام المطابقة والصدق ، إلى علياء من فكر متراكب وخيال ثرى ، كأن السداجة (السداجة مرة أخرى !) بذرة فجّر منها جوته كل طاقاتها الكامنة » ، وغفر الله لكاتب هذا وقارئه ... كلام مرسل على عواهنه ، (أى بغير زمام ولا خطام) ، فيه من التعسف قدر لا يستهان به . هذا أمر مخيف جداً ، وصعب أن يصدق على ترجمة جوته لهذه القصيدة خاصة ، وهو لم يفعل شيئاً مما حُمِّلَ وزرُهُ . وهذا الرجل العظيم المتواضع لم يدّع لنفسه شيئاً من هذا ، فما بالنا ندّعيه له نحن ، ورتة هذه القصيدة ! ! وقد أسلمنى هذا كله إلى أسى يجعلنى شديد الضجر لمشقة هذا النمط الصعب من التعسف والمبالغة ، شديد الارتياح لهذا النمط الخفيف من التردى فى عبودية الأسماء المتوهجة فى سماء غير سمائي ! وناهيك بهما من داءٍ عيائٍ لا شفاء له إذا استشرى ، ولا دواء له إلا كبح الجماح ،

ومعالجة أمرنا كله بالعقل البريء من الهوى ، والنظر السليم من التردد والخضوع .

* * *

بعد ذلك كله لا أجد يحيى قد أخطأ الجاذبة ، بل استقام على الطريق ، ودعانا إلى أن نقرأ ثرائنا لنفهمه ونهتزل له ، كما اهتزل له الألماني العظيم جوته . فآثار فى خاتمة مقاله مسائل ، منها : اختلال ترتيب هذه القصيدة ، وما اقترحه جوته من ترتيب جديد ، ثم ما بناه بعضهم على ذلك من افتقار القصيدة العربية إلى الوحدة . ثم يسأل يحيى فيقول : « كيف إذا صح أنها فُتت ، أمدت جوته بخيط استطاع بفضل أن يسلك عليه أبياتها فى ترتيب منطقي ؟ أف تكون قصيدة تأبط شرّاً وصلتنا مختلفة الترتيب ؟ هل فى القصائد الأخرى التى بين أيدينا ، لو أحسن المرء قراءتها وفهمها ، دلائل على جناية الرواية عليها ؟ كيف نظفر ، والقصائد مبشرة أجزاءها فى مراجع عديدة ، بنصها الأصلي ؟ ما هو المنهج العلمى الواجب اتباعه فى هذا البحث ؟ وستبقى هذه الأسئلة تنتظر الجواب عنها » .

وهذه الأسئلة هى التى حملتنى على الكتابة ، استجابةً لهوى صديق قديم لا تطاوعنى نفسى على رده فارغاً . وبعض هذه الأسئلة يتعلق بهذه القصيدة المنسوبة إلى تأبط شرّاً خاصةً ، وبعضها يتعلق بالشعر القديم وروايته عامةً . والإجابة عن أمر الشعر القديم وروايته عامةً ، تحتاج إلى تفصيل لا تتسع له مثل هذه المقالة ، فهذا موضوع متشعب لا يحيط به إلا كتاب مفرد . ولكن لابد من كلمة تقال ، قبل اللوج فى مداخل البحث عن قصيدة تأبط شرّاً ، تتضمن بعض الجوانب عما سأل عنه

يحيى ، وتضع للنظر فى ذلك حدوداً واضحة .

فالشعر الجاهليّ المَحْضُ له مشكلة قائمة برأسها ، يَشْرُكُهُ فى بعضها الشعر فى صدر الإسلام . وكلاهما يعتمد اعتماداً يكاد يكون تاماً على الرواية المتسلسلة فى بوادى الجاهلية وحواضرها ، ثم فى بوادى الإسلام وحواضره ، إلى أن يصل إلى عهد رواية العلماء ، وتقييد ما يَزُودُهُ كتابةً فى بعض الأحيان ، أو إملاءً على أصحابهم وتلاميذهم أحياناً أخرى . وهذه الفترة واقعة ما بين سنة ١٥٠ قبل الهجرة تقريباً ، إلى نحو سنة ثمانين بعد الهجرة ، على وجه التقريب أيضاً . وهذه فترة طويلة جداً ، مئتان وثلاثون سنة أو تزيد ، تُعَرِّضُ الروايةَ المتنقلة عن طريق السماع والحفظ ، لعيوب لا يمكن اتقاؤها .

* * *

وينبغى أن يكون واضحاً لنا معنى « الرواية » ، فى الجاهلية وصدر الإسلام . فهى لم تكن صناعة معروفة محدودة ، لها رجال معروفون مميزون يتقلّدون اسمها ، ويقصدهم القاصدون طلباً لما عندهم من محفوظ الشعر والأخبار ، بل كان أمر « رواية » الشعر والأخبار موكولاً كلّهُ إلى فطرة الناس فى التلقّى ، والتذوّق ، والحرص على مآثر الأهل والعشيرة ، وحب التغنّى فى حال الوحدة ، والولوع بالإنشاد فى سمر الليل ، والتباهى فى المواسم والمخافل ، إلى كثير مما يحمل الناس فى كل زمان ومكان ، على تحفّظ الشعر والأخبار ، وعلى إنشاد ما يحفظون ، والتحدّث بما يدّخرون .

وجزيرة العرب أرض مُتراجِبة مترامية ، من حدود الشام شمالاً إلى

أقصى اليمن جنوباً ، ومن أرض العراق شرقاً ، إلى الحجاز وتهامة غرباً
وهي مساكن قبائل العرب وأحيائهم ، وفيها بواديهم التي ينتقلون فيها من
مكان إلى مكان ، ويلتقون ويفترقون ، وفيها أيضاً حواضرهم وقراهم التي
يقصدها أهل البادية للتجارة أو للحج ، وفيها أيضاً أسواقهم التي كانت
تقوم طول السنة ، فيحضرها من قُرب منها من العرب ومن بُعد . وكان
ما يحفظونه من الشعر ينتقل معهم حيث ساروا ، فيأخذ بعض عن بعض
ما أنشد ، ويحدث بعضهم بعضاً بما سمع أو حفظ .

فكان شعر كل شاعر في قبيلة من القبائل أو حَيٍّ من الأحياء ، نَهْياً
موزعاً بين أهليه وعشيرته ، بين مكثِرٍ ومَقِلٍّ ، وحافظٍ متقنٍ ، وحافظٍ
متخَيِّرٍ لا يستقصى ، وبين راوٍ منتبِعٍ لشاعره ، وراوٍ يأخذ بعضاً ويخطيء
بعضاً ، لقلّة استقرارهم في ديارهم على حال واحدة من ملازمة بعضهم
لبعض . ثم يعرض في خلال ذلك ما يعرض للناس من موتٍ يذهب معه
ما حفظ المتقن والمتخَيِّر ، ومن نسيانٍ يذهب ببعضٍ ويبقى بعضاً . وعلى
هذا مضى أمر الرواية في بادية الجاهلية وحاضرتها ، دهرأ طويلاً ، بلا
كتابٍ مكتوب في كل حَيٍّ وفي كل قبيلة .

فلما جاء عصر الرواة العلماء ، الذين انبعثوا من الحواضر إلى
البوادي ، وكان ذلك في أواخر القرن الأول من الإسلام ، وجعلوا همهم
تبشّع الشعر والشعراء في قبيلة بعد قبيلة ، وحَيٍّ بعد حَيٍّ ، لَقُوا في
رحلتهم رواةً مختلفين من أهل البادية ، فسمعوا فحفظوا ، أو قيدوا ما
سمعوه ، فربما سمع الرجل منهم القصيدة من رجل أو رجلين أو ثلاثة من
رواة البادية ، بين مكثِرٍ منهم ومَقِلٍّ ، وحافظٍ متقنٍ وحافظٍ غير متقن ،
فتختلف عليه القصيدة في تمامها أو نقصانها ، وتختلف بعض ألفاظها ،
ويختلف أيضاً ترتيب أبياتها . وربما وقعت له أبيات من قصيدة ، يرويها

عن راوٍ من البادية ، قد ذهب أولها وضاع آخرها ، ولم يجد يومئذ من يُتِمُّها له ، ولكن يتفق لآخر من العلماء الرواة ، أن يلقي راوياً من البادية قد حفظ من هذه القصيدة ما ذهب وضاع عند غيره . وربما اتفق أيضاً لأحد العلماء الرواة أن يروى عن البادية شعراً لم يسمعه أحدٌ غيره من العلماء الرواة الذين خرجوا في طلب الشعر ، فينفرد هو بروايته .

والذى لا مِرَّةٍ فيه أيضاً أن هذا الشعر الذى خرجوا فى طلبه تعرض ، له عوارضٌ لابد من تقديرها على وجه الإجمال . فقرب عهد الشاعر أو بُعده من زمان العلماء الرواة ، له أثر فى الرواية = وطول القصيدة أو قصرها ، له أثر آخر = وشهرة الشاعر فى قبيلته وغير قبيلته لها أثر = وذيوخ بعض قصائد الشاعر دون بعض له أثر آخر = ورواية شاعر من البادية لشاعر آخر من قومه أو من أخواله أو أعمامه ، غير رواية المتذوق منهم والمتخير = واختلاف حال المنشد من رواة البادية ، بين الإقبال والإعراض ، وفى وقت دون وقت ، له أثر أيضاً فيما يتلقاه عنه الرواة من العلماء . هذا إلى كثير مما يمكن تقديره فى شأن رواة البادية ، وفى شأن من يتلقى عنهم من العلماء الرواة . وفى كتب الأدب ودواوين الشعر دلائل كثيرة تدل على صدق ما حاولت تلخيصه والإبانة عنه .

والرواة العلماء أنفسهم ، عرضت لهم عوارضٌ أخرى فيما سمعوه فحفظوه أو قَيَّدوه ، من نسيان لبعض ما حفظوا = ومن لُحِقَ الضياع أو التلف ببعض ما قَيَّدوه وكتبوه = ومن اختلاف أحوالهم عند إملاء مارووا على تلاميذهم وأصحابهم = ومن تباعد الأيام أو تدانيها من وقت روايتهم إلى وقت إملائهم أو إنشادهم = ومن اختصار فى حال ، وإفاضة فى حال أخرى ، ومما يعرض للناس من الضَّنِّ بما يعرفون أحياناً ، والبُذْلِ أحياناً

أخرى . وعلى قياس ذلك عرض لتلاميذ هؤلاء الرواة عوارض عند الاستملاء من شيوخهم ، أو عند تقييد ما سمعوه منهم أو حفظوه .

فلما جاء زمن انتشار صناعة الورق وتوافره فى الحواضر ، (وذلك فيما بين أواخر القرن الأول من الهجرة ، إلى أواخر القرن الثالث ، وهو نحو مئتي سنة أيضاً) ، جاء أيضاً عصر تقييد الرواية كتابةً وتأليفاً . ويومئذ كان قد اجتمع للمتأخرين من طبقة العلماء الرواة قَدَرٌ وافٍ جداً من الشعر الذى انحدر إليهم محفوظاً أو مكتوباً مروتياً عن القدماء من العلماء الرواة ، من بَصْرِيِّين وكُوفِيِّين وبغداديين وحجازيين ، بإسناد متصل ، مع ما فيه من اختلاف فى روايتهم عمن رَوَوْا عنه ، ومع اختلاف تلاميذهم وأصحابهم أيضاً فى الذى رَوَوْه عنهم . وقد لقيت هذه الطبقة من متأخري العلماء الرواة غَتّاً شديداً ، فى جمع ما رواه الرواة العلماء القدماء ، وفى تمحيص ما وقع لهم حفظاً وإنشاداً ، أو كتابةً وتقييداً ، لتفرق ذلك كله بين البصرة والكوفة والحجاز وبغداد ، ولكثرة ما وقع لهم من المكتوب والمحفوظ ، ولاختلاف ذلك كله اختلافاً عظيماً ، ولكنهم لم يَمَلُّوا حتى أدركوا غايتهم فى استقرار أمر رواية شعر الجاهلية وصدر الإسلام .

وصفة هذه الرواية التى استقرت ، ينبغى أن تكون واضحة كلِّ الوضوح ، حتى لا تقع فى الحيرة عند البحث عن المنهج العلمى الذى ينبغى اتباعه فى أمر الشعر القديم كله . فالقصيدة الواحدة مثلاً ، قد رواها عدد مختلف من العلماء الرواة القدماء ، عن رواية مختلفين من رواة البادية ، فى أماكن مختلفة من بلاد العرب ، وفى أحوال يختلف بعضها

عن بعض . فإذا قَدَّرنا العوارض التي ذكرناها آنفاً ، لم نجد مناصباً من أن يلحق هذه القصيدة ضَرْبٌ أو ضروبٌ من الاختلاف : فيختلف عدد أبياتها زيادة ونقصاً ، وتختلف رواية بعض ألفاظها دقةً وتساهلاً ، ويختلف ترتيب أبياتها تقديماً وتأخيراً ، وتختلف نسبتها أحياناً ، فتنسب إلى شاعرين أو ثلاثة أو أكثر من ذلك ، من قبيلة واحدة أو من قبائل مختلفة . بل ربما دخلت في بعض روايتها أبياتٌ لشاعر آخر على وزنها وقافيتها ، من قبيلته أو غير قبيلته ، على قَدَر ما يتميز به كل راوٍ من الدقة والضبط ، أو الغفلة والنسيان . هذا إلى ضروب أخرى من الاختلاف يطول ذكرها وبيانها .

والعلماء الرواة المتأخرون ، الذين جمعوا دواوين الشعراء ، ودواوين أشعار القبائل ، لم يقصِّروا في بيان مواضع الاختلاف التي ذكرناها ، كُلٌّ على قدر مبلغه من العلم ، وعلى قدر ما تيسر له من الرحلة والرواية ، أو توافر الكتب المدونة ، كما نرى ذلك فيما وصل إلينا مطبوعاً من الدواوين التي صنعها أبو سعيد الشكري (٢١٢ - ٢٧٥ هـ) ، أو ثعلب (٢٠٠ - ٢٩١ هـ) أو ابن السكيت (١٨٦ - ٢٤٤ هـ) ، أو الطوسي (وهو من أقران ابن السكيت) ، أو الأحول (وهو من أقران هؤلاء أيضاً) ، إلى عددٍ كثيرٍ جداً قد صنع دواوين جماعة كبيرة من شعراء الجاهلية وصدر الإسلام ، لا يزال بعضها مخطوطاً لم ينشر ، وبعضها لم يصل إلينا على الوجه الذي ألفه عليه صاحبه ، وبعضها نجد ذكره في مثل فهرست ابن النديم (توفي فيما بعد سنة ٣٨٥ هـ) ، وهو عدد ضخم جداً ، لا نكاد نعرف عنه شيئاً إلى يومنا هذا .

وضياع هذه الأصول المتقنة التي أعانت على استقرار رواية شعر

الجاهلية وصدر الإسلام ، لم يكن وحده هو البلاء الذى أصاب رواية هذا الشعر ، وألحق العيب بمعرفتنا له ، بل حاق به بلاءان آخران : بلاءٌ قديم ، وبلاءٌ مُحدثٌ . فابثليت أصوله القديمة التى صنعها هؤلاء الرواة العلماء بجهلية من النساخ القدماء ، أحدثوا بجهلهم خللاً شديداً فى دواوين الشعر ، فأسقطوا إسناد الرواية ، وأسقطوا أيضاً اختلاف الرواية المبيّن فى الأصول القديمة ، وأسقطوا نسبة كل رواية إلى صاحبها ، وأسقط بعضهم تعليق العلماء القدماء وجرد الشعر منها . وكثير من الدواوين التى وصلتنا ، هى مما دخله تصرف هؤلاء النساخ . فهذا بعض البلاء القديم .

أما البلاء الحديث ، فجاء مع عهد المطابع ونشر الكتب مطبوعةً ، فقد تولى نشرها من لا يحسن من هذا شيئاً ولا يبالي به ، فاختلط الأمر اختلاطاً شديداً ، ودخل عليها فسادٌ جديدٌ كان حقّه أن يُستَصلح . ولولا بعض ما تولاه المستشرقون من طبع بعضها طبعاً مقارياً ، لوفرة ما عندهم من الأصول التى فقدناها ، لازداد الأمر فساداً . فلزام علينا أن نعيد بناء ما تهدّم ، ونتحرى غاية التحرى جَمْع هذه الدواوين المفرقة فى أنحاء العالم ، ثم نشر ما تيسر من ذلك نشرأً دقيقاً ، يرّد رواية الشعر القديمة إلى قريب من أصلها الذى كانت عليه ، بغير اختصار أو تبديل أو خلط . وقد قام بعض أفاضل زماننا بنشر بضعة دواوين ، تعدّ خطوة إلى هدف كبير يحتاج إلى جهود متواصلة حتى نبْلغه .

فإذا تمّ هذا ، أو بعضه ، كان من الممكن القريب أن نزيل الإبهام عن كثير من مواطن الإبهام ، وأن نلم ما تَشَعّت من رواية الشعر وما تفرق من دواوينه ، وأن نضع الموازين القسط التى تعصمنا من الزلل فى الحكم على بناء الشعر الجاهلى ، بأنه مفتقر إلى ما يسمونه « وحدة

القصيدة « ١ وأكثر من يُلَهَّجُ بمثل هذه المقالة في شعر الجاهلية ، ممن ليس لهم بَصَرٌ بالشعر ، ولا معرفة لهم بدواوين شعر الجاهلية ، ولم يمارسوا قطُّ عناء البحث عما تفرق في كتب العربية من هذا الشعر . ومع ذلك ، فليس الأمر في هذا الشعر كله على الصفة التي ذكرناها . فالشعر الذي بين أيدينا اليوم ، مطبوعاً كان أو مخطوطاً ، فيه عددٌ لا يستهان به من القصائد الثامنة البناء ، أو القصائد الطوال التي فُقد بعضها ، ولكن بقي منها ما يدلُّ على جزء كبير من بنائها ، ولا يستطيع ناظرٌ خبيرٌ أن يخطئ فيها صحة البناء الشعري وكمال النبض الحي على مرِّ هذه القرون الطوال .

وعلة تَفَقُّسِ هذه المقالة الخبيثة في اتهام الشعر الجاهلي عامة بالتفكك والاختلال ، هي علة العصر الذي صار أبنائه يتلمَّشون المعابة لأسلافهم وآبائهم ، في خبرٍ مطروح ، أو كلمة شاردة ، أو ظاهرة محدودة ، فينبون عليها تعميماً في الحكم ، يتيح لأحدهم أن يشفى ما في النفس من حبِّ القَذْح ، والتردى في طلب المذمة ، أو أن يتقلد شعاع التجديد أو الإغراب ، طلباً للذكر وحباً للصَّيت .

وكثير من القصائد التي وقفت عليها مختلة البناء في رواية من روايات العلماء القدماء الثقات ، أمكنني بالتقصي والتفتيش ، أن أجمع لها روايات أخرى مختلفة في المخطوط والمطبوع من الكتب والدواوين ، فصَحَّح بعض هذه النصوص بعضاً ، حتى وجدتُها قد استقامت على نهج واضح ينفي عنها افتقارها إلى صحة البناء ، أو إلى ما يسمونه « الوحدة » . ولكن للتقصي والتفتيش شروطٌ يغفلها كثير من الدارسين ، فيما وقعت عليه من الدراسات . فإذا كان الاستقراء والتتبع شرطاً لازماً لإفكاك منه ، فإنه لا يغنى شيئاً إذا اعتمد على مجرد إثبات فروق

الاختلاف ، بل لا بد من التحري والتثبت فى سبيل تحليل هذه الفروق
تعليلاً يعتمد على المراجعة الطويلة لمعانى الشعر ، ولقاصد الشعراء ،
ولاختلافهم فى ذلك واتفاقهم ، مع الحرص على كشف أسباب
الاختلاف والاتفاق ، ومع الدقة التامة والأناة عند النظر فى اختلاف
ترتيب أبيات القصيدة ، وفى تبائن رواية ألفاظها . فإن النظرة العجلى
ربما أدت إلى تتابع الخطأ ، وإلى فساد كبير ، ربما أتبع لى أن أكشف عن
بعضه فى عمل بعض الدارسين ممن زعم أنه يعيد ترتيب قصيدة ظلها
مختلفة . ومن أهم الشروط التى يُسرع الدارس إلى إغفالها ، فرحاً بكثرة
ما جمع وحشد ، هو الترتيب التاريخى للكتب التى استخرج منها هذه
الروايات ، ثم غفلته بعد عن الترتيب التاريخى لما يتيسر له من نسخ كل
كتاب ، ثم ترك التفطن لما يمكن أن يكون دخل على أصول هذه الكتب
فى نسخها المختلفة من زيادة أو نقص أو اختلاف . ثم أضرب شئاً أن
يتعجل فلا يُنزل كل كتاب منها منزله الصحيحة ، بالتحري فى أمر
مؤلفيها ودرجتهم من الإتقان والتجويد ، ثم درجتهم من الثقة بما نقلوا
من رواية الشعر .

هذا قدر مختصر جداً ، لا يفي بكل ما ينبغى أن يقال فى رواية
الشعر الجاهلى ، جعلته جواباً لما سأل عنه يحيى حقى فى آخر فاتحة
المجلة ، واتخذته مقدمة للقصيدة التى ترجمها جوته ، والتى نسبت إلى
نأبط شراً . ولعلنى أستطيع أن أوضح بما أكتب ، كيف يكون المنهج
العلمى الواجب اتباعه فى شأن الشعر الجاهلى ،والذى سأل عنه الأستاذ
يحيى حقى . ولو خُيرْتُ لاخترتُ غير هذه القصيدة لتطبيق المنهج ، لما
سوف تراه من المشقة التى يتعرض لها دارسها .

وهذه القصيدة المنسوبة لتأبط شرأ ، ليست بأمثل القصائد المفردة التي تعين على بيان قدر كافٍ مما أشرت إليه آنفاً ، ولكنها حشبتنا في الدلالة على الطريق والمنهج . وكل ما تلقاه من العنت في تتبع ما سوف أشُرده ، فمحمولٌ وزره ، إن شاء الله ، على يحيى حقى ، لأنه هو الذى حملنى على ركوب هذا المركب الوعر !

وأول مشكلة معقدة تعرض ، هى مشكلة نسبتها إلى صاحبها الذى هو صاحبها . والاستهانة بأمر نسبة الشعر إلى صاحبه مُضِرٌّ ، لأنه يُدخل الخلط والفساد فى تمييز شاعرٍ من شاعرٍ ، وفى الكشف عن خصائص بِنْيَةِ كل شاعر فى شعره . ولتحقيق النسبة خطر عظيم فى أمر الشعراء المقلّين ، وفى أمر الشعراء أصحاب المفردات من القصائد ، لأن عييد الشعر لهم مناهج غير مناهج الذين لم يقولوا الشعر إلا فى مواقف بعينها ، أثارتهم فانطلقوا يتغنّون به ، وغير مناهج المقلّين أصحاب القصائد ذوات العدد . وهذا شئ أرجو أن أكشف عنه فى غير هذا الموضع .

ونقل النصوص التى وقفت عليها فى نسبة هذه القصيدة ، يطول جداً ، فاختصرته اختصاراً غير مُخِلٍّ ، ورتبته ترتيباً يعين على توضيح مشكلة نسبته إلى من ينبغى أن تنسب إليه . وفَضَّلْتُ أن أقدم بين يَدَيِّ ذلك ، بذكر العلماء الذين نسبوها ، أو نسبوا بيتاً منها أو أبياتاً فى كتبهم ، على ترتيب تاريخ مولدهم ووفاتهم ، ليرجع إليه القارئ عند ذكرهم ، دون أن أشير إلى ذلك فى كل موضع ، وليعرف المتقدم منهم والمتأخر من قريب وبأيسر النظر ، وهم هؤلاء :

ابن هشام (٠٠٠ - ٢١٨ هـ)

الجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥ هـ)
 أبو تمام (١٨٨ - ٢٣١ هـ أو قبلها)
 ابن قُتيبة (٢١٣ - ٢٧٦ هـ)
 ابن دُرَيْد (٠٠٠ - ٣٢١ هـ)
 ابن عَبدِ رَبِّهِ الأندلسي (٢٤٦ - ٣٢٧ هـ)
 أبو الفرج الأصفهاني (٢٨٤ - ٣٥٦ هـ)
 الخالدَيان ، أخوان ، توفي أحدهما (سنة ٣٨٠ هـ) والآخر (سنة ٣٩٠ هـ)

الجوهري (٠٠٠ - ٣٩٣ هـ)
 المرزوقي (٠٠٠ - ٤٢١ هـ)
 أبو عُبَيْدِ البكري الأندلسي (٠٠٠ - ٤٨٧ هـ)
 التبريزي (٤٢١ - ٥٠٢ هـ)
 ابن بَرِّي (٤٩٩ - ٥٨٢ هـ)
 القِفْطِيُّ (٥٦٨ - ٦٤٦ هـ)
 البغدادي (١٠٣٠ - ١٠٩٣ هـ)

وهذه صفة نصوصها ، مرتبة على نسبتها إلى من نسبها إليه هؤلاء العلماء جعلتها تيسيراً خمسة أقسام .

(١)

- ١ - مَنْ جَرَّدَ نسبتها إلى تَأْبُطَ شَرًّا : أبو تمام ، وتبعه الجوهري .
- ٢ - مَنْ رَدَّدَ في نسبتها إلى « تَأْبُطَ شَرًّا » ، على وجه الإبهام :

الجاحظ فقال : « قال تأبط شراً ، إن كان قالها » (الحيوان ٣ : ٦٨) .

وقال مرة أخرى : (الحيوان ١ : ١٨٢)

« وقال تأبط شراً ، [أو أبو مُخْرِزٍ خَلَفُ بن حَيَّان الأحمر] » .

وما بين القوسين المعكوفين زيادة من إحدى النسخ . أما المطبوعة الأولى ، وهي أيضاً مطبوعة عن عدة نسخ ، فكان فيها : « وقال ابن أخت تأبط شراً » ، فهذا يرجح عندي أن هذه الزيادة التي وضعها الناشر بين القوسين ، (وأحسن فيما فعل) ، زيادة أقحمها ناسخ . وأيضاً ، فإنني رأيت الجاحظ في كتبه حين يذكر « خلفاً الأحمر » لا يزيد على أن يقول « خلف » ، أو « خلف الأحمر » ، ولم يرد في « كتاب الحيوان » كله إلا على أحد هذين الوجهين ، وكذلك في كتابه الكبير أيضاً ، « البيان والتبيين » ، إلا في موضعين : أحدهما حين حدث عن غيره ، فقال : « قال أبو العاصي : أنشدني أبو مُخْرِزٍ ، خَلَفُ بن حَيَّان ، وهو خلف الأحمر ، مولى الأشعرين » (البيان ١ : ١٢٩) = والموضع الآخر حين ذكر عدداً من الخطباء من الرواة والنشايين والعلماء ، فذكرهم جميعاً بأسمائهم وأسماء آبائهم وكُتَّابهم أحياناً ، فجاء به على التَّسْق ، قال : « وخَلَفُ بن حَيَّان الأحمر الأشعري » (البيان ١ : ٣٦١) .

فَمَجِئْتُ ذكر « خلف » على غير الوجه الذي تعود الجاحظ أن يذكره به في كتبه ، يرجح أيضاً أن هذه الزيادة بين القوسين ، من ناسخ أقحمها . ومن أجل ذلك ، أختسى أن يكون الجاحظ في قوله : « إن

كان قالها » ، إنما تردّد بين نسبتها إلى « تأبط شرًا » ، وبين نسبتها إلى « ابن أخت تأبط شرًا » ، كما كان في المطبوعة الأولى . ولذلك يسيء جدًّا من ينقل هذا النصّ عن هذا الموضع من « كتاب الحيوان » ويحذف الأقواس التي أحسن الناشر إد وضعها ، ثم يبنى على ذلك أن الجاحظ تردّد في نسبتها إلى « تأبط شرًا » أو إلى « خلف » .

٣ - من ردّد في نسبتها إلى « تأبط شرًا » أو إلى غيره ، مصرّحاً باسمه : ابنُ دريد . قال مرة : « قال الشَّنْفَرى ، أو تأبط شرًا » (الجمهرة ١ : ٦٩) ، وقال مرة أخرى : « وأنشدوا بيت العدوانيِّ سرًا ، وقال قوم : إنه لتأبط شرًا » ، (الجمهرة ٢ : ١٦٧) .

= والآخر : البكرى الأندلسى في كتابه اللآلىء (ص : ٩١٩) فقال : « اختلِفَ في هذا الشعر فقليل : إنه لابن أخت تأبط شرًا ، خُفّاف بن نُضَلَة = وفيل : إنه للشَّنْفَرى = وقيل : إنه لخلف الأحمر = وقد تُسبب إلى تأبط شرًا » .

(٢)

٤ - من نسبها إلى « ابن أخت تأبط شرًا » ، بلا بيانٍ عن اسمه : الجاحظ ، في إحدى نسخ الحيوان (كما سلف رقم : ٢) = وابن عبدربه الأندلسى في العقد (٣ : ٢٩٨ / ٥ : ٣٤٥) = والبكرى الأندلسى في معجم ما استعجم (ص : ٧٤٧) = والتبريزى في شرح الحماسة .

٥ - من نسبها إلى « ابن أخت تأبط شرًا » ، وزعم أنه « الهَجَّالُ ابن امرئ القيس الباهلى » ، وهو أقدم العلماء جميعاً : ابن هشام في

« كتاب التيجان » (ص : ٢٤٦) .

٦ - من نسبها إلى « ابن أخت تأبط شراً » ، وزعم أنه « حُفَاف ابن نُضْلة » : البكري الأندلسي (كما سلف رقم : ٣) .

٧ - من نسبها إلى « ابن أخت تأبط شراً » . وزعم أنه « الشنفرى » : ابن دُرَيْد ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب مادة (خلل) = وابن بَرْزُيٍّ فى حاشيته على صحاح الجوهريّ ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب (سلع) = والبغدادىّ فى الخزانة (٣ : ٥٣٢) .

٨ - من جَرَّد نسبها إلى « الشَّنْفَرى » : أبو الفرج الأصفهانيّ فى الأغاني (٦ : ٨٦) ، ولم يذكرها فى ترجمته .

٩ - من رَدَّد فى نسبتها إلى « الشنفرى » أو إلى غيره : ابن دريد فى الجمهرة (٣ : ٢٧٢) ، قال : « وأنشد للشنفرى ، إن كان قاله ، وقيل : إنها لخلف الأحمر » = والبكريّ (كما سلف رقم : ٣) .

(٤)

١٠ - من نسبها إلى « العَدَوَانِيّ » : ابن دريد (كما سلف رقم : ٣) .

(٥)

١١ - من نسبها إلى « خلف الأحمر » وزعم أنه نحلها « ابن أخت تأبط شراً » : أقدمهم ، ابن قُتَيْبَة فى الشعر والشعراء

(: ٧٦٥) ، ^(١) = وابن عبد ربّه فى العقد (٥ : ٣٠٧) ، وكأنّه إنّما نقل ما نقله عن ابن قتيبة ، وجاء به على وجه التمرّض فقال : « ويقال » = والقِطْطى فى إنباه الرواة (١ : ٣٤٨ ، ٣٤٩) ، فى خبرٍ ساشير إليه فيما بعد = والمرزوقى ، والتبريزى فى شرحيهما على الحماسة ، إذ صحّحنا نسبتها إلى « خلف » .

١٢ - من ردّد فى نسبتها إلى « خلف الأحمر » : ابن دريد (كما سلف رقم : ٩) = وابن عبد ربه (كما سلف رقم : ١١) = والبكرى (كما سلف رقم : ٣) .

وهذه النصوص المختلفة التى حاولت اختصارها وترتيبها ، من أصعب ضَرْبٍ وجدته من ضروب الاختلاف فى نسبة شعرٍ إلى صاحبه . وتخليصُ نسبتها إلى واحدٍ منهم أمرٌ شاقٌّ ، قد اختلف فيه المُحدِّثون ، وسلك بعضهم إلى ترجيح رأيه مسلّكاً لا يستقيم كلّ الاستقامة . ولا يشوغ لى أن أمضى فى سبيل ترجيح نسبة هذه القصيدة إلا بعد أن أبهىء ذمتى ، فأئى اجتهدت ما استطعت فى جمعها ، ولكنى لا أقطع بأنّ الذى وصلت إليه هو الغاية ، وعسى أن تجدّ غداً نصوص أخرى ، تزيدنى ثقةً بما رجّحته ، أو تردّنى إلى حقّ أخطأته .

وفى نصّ القصيدة ثلاث دلائل عظيمة الخطر والنفع فى تحديد

(١) سيأتى فى أول المقالة التالية ، ما وقعت فيه من الخطأ هنا ، فإن أقدمهم « دحل ابن على الخزاعى » ، كما سترى فيما بعد .

الاختلاف الذى وقع فى نسبتها :

الدلالة الأولى : أن البيت الثالث والبيت الرابع والعشرين وهما قوله .

وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِئَىٰ آثُنِ أَخْتِ مَصِيعٌ ، عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ

ثم قوله :

فَأَشْفَيْنِيهَا ، يَا سَوَادَ بَنِ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي ، بَعْدَ خَالِي ، لَحَلُّ
يدلّان دلالة قاطعة على أنها لشاعر يرثى خاله أخا أمه ، الذى
طلب ثأره فأدركه .

والدلالة الثانية : أن الأبيات الثلاثة (١٨ - ٢٠) ، التى يقول
فى أولها :

فَلَيْسَ فَلْتُ هُذَيْلُ شَبَاهُ ، لَيْمًا كَانَ هُذَيْلًا يَقُلُّ

تدلّ أوضح الدلالة على أن خاله المقتول ، كان شديد التكاية فى
هذيل ، وعلى أن هذيلاً قتلته .

والدلالة الثالثة : أن البيت الحادى والعشرين ، وهو قوله :^(١)

صَلَبَتْ مِنِّى هُذَيْلٌ بِخَزْقٍ ، لَا يَمَلُّ الشَّرُّ حَتَّى يَمَلُّوا

يدلّ على أن هذا الشاعر قد أوقع بهذيل ، ونال ثأره منهم .

ثم نجد فى القصيدة بيتاً ، وهو البيت الرابع والعشرون الذى

(١) انظر القصيدة بتمامها فى أول الكتاب .

سَلَف ، والذي فيه ذُكِرَ « سَوَاد بن عمرو » ، فلو قد أُتيح لنا أن نعرف من يكون « سَوَاد بن عمرو » وما نسبته ، لكان هذا البيت وحده أحسن دليل يهدى إلى معرفة صاحب هذا الشعر ، أو يعين على ترجيح رأي على رأي ، ولكن حسبنا الآن هذه الدلالات الثلاث .^(١)

* * *

ولهذه القصيدة نسبتان : أولاها تجعلها جاهلية خالصة ، يدل على ذلك ما تضمنته النصوص التي أثبتتها (من رقم : ١ - ١٠) = والأخرى تجعلها إسلامية خالصة ، صنعها خلف الأحمر ، ثم نسبها إلى جاهلي (رقم : ١١ ، ١٢) .

وأقدم من نسبها إلى جاهلي ، هو أقدم هؤلاء العلماء جميعاً ، وهو ابن هشام في كتاب التيجان (رقم : ٥) ، نسبها إلى « الهجاء بن امرئ القيس الباهلي » ، ابن أخت تأبط شراً ، في خبر طويل جداً (التيجان : ٢٤٣ - ٢٥١) ، فيه خلط كثير واضح ، وليس في كتب الثقات ما يؤيده .

و « كتاب التيجان » فيه آفات عظيمة ، وأخباره لا يطمئن إليها أحد من أهل العلم . والشعر الذي فيه ، خليط فاسد جداً ، وإن كان بعضه صحيح النسبة إلى أصحابه ، وبعضه لا تصح نسبته . وابن هشام نفسه كان قليل العلم بالشعر ، حتى لو صححت نسبة « كتاب التيجان » هذا المطبوع إليه . ونعم ، كان « تأبط شراً » من « بني قهم بن عمرو

(١) سيأتي في المقالة الخامسة أن « سواد بن عمرو » ، هو « سواد بن عمرو بن جابر بن سفيان » ، وأله ابن أخي تأبط شرا ، وابن خال هذا الشاعر . وانظر فهرس الأعلام .

ابن قيس عيلان بن مُضَر ، و « باهلة » التى تُسبب إليها « الهجَال بن امرئ القيس » هم « بنو مالك بن أعصُر بن سعد بن قيس عيلان بن مضر » ، ولكنى أستبعد أن يكون « الهجَال » هو « ابن أخت تأبط شراً » ، لأن ديارَ باهلة كانت عند مجيء الإسلام باليمامة فى شرق نجد ، وديار بنى قُهم [رَهْط تأبط شراً] كانت بالحجاز غربى نجد .
ويا بُغْد ما بينهما !

ولم أجد فى شىء من مراجعى ذكراً لأحدٍ يقال له « الهجَال بن امرئ القيس الباهلى » . وقد زعم « كتاب التيجان » أن « الهجَال » كان رئيساً شاعراً فارساً ، وأظنه لو كان بهذه المنزلة ، وكان معروفاً مذكوراً ، لما خفى أمره كلُّ هذا الخفاء . ومن « باهلة » قوم هذا « الهجَال » ، كان أعظم رواة العرب « الأصمعى ، عبد الملك بن قُزَيْب الباهلى » ، فكان حقيقاً بأن يذكره أو يذكر له خبراً أو شعراً . فهذا كله قاذخ فى النسبة التى جاء بها مؤلف « كتاب التيجان » ، وخالف الناس ، وانفرد بها وحده ، فيما أعلم .

وأما من نسبها إلى « تأبط شراً » الجاهلى ، فهم بين مجرّد ومتردّد . وأقدم من جرّد نسبتها إليه وانفرد بذلك ، وتابعه من تابعه ، هو أبو تمام فى « كتاب الحماسة » (رقم : ١) . وكان هم أبى تمام فى الحماسة اختيارَ جيّد الشعر لمعانيه وألفاظه ، ولم يكن من همّه تحقيق النسبة . وقد ألف « كتاب الحماسة » فى مَرَجِيعِهِ من خُراسان إلى العراق ، فقَطَعَهُ الثلج وهو بهمدان ، عند أبى الوفاء بن سلمة ، فأحضر له أبى سلمة خزانة كتبه ، فألف منها خمسة كتب ، منها « كتاب

الحماسة » ، فعسى أن يكون وقع له هذا الشعر فى كتاب ، فيه مثل ما قال معاصره الجاحظ (رقم : ٢) : « وقال تأبط شراً ، إن كان قالها » ، فلم يحفل بذلك عند إثبات هذه القصيدة فيما تخريره ، فقال : « وقال تأبط شراً » وقطع ما بعده . يؤيد هذا استقراء ما جاء فى سائر « كتاب الحماسة » ، وما جاء فى « كتاب الوحشيات » له أيضاً ، من قلة الاحتفال بتحقيق النسبة .^(١) فهذا وجه من النظر .

وأما أقدم من تردّد فى نسبتها إلى « تأبط شراً » ، فالجاحظ . ولكنه جاء بتردده مُبْهَمًا ، لم يعيّن شاعراً ينسبها إليه ، ولم يبيّن لنا علّة تردّده (رقم : ٢) . وقد استظهرت آنفاً فى تعليقى على ما جاء فى كتاب الحيوان ،^(٢) أن تردّده يُوشك أن يكون كان فى نسبتها إلى « تأبط شراً » أو إلى « ابن أخت تأبط شراً » . ووجه التردّد عندى ، لو كنت مكانه ، أن أظن أن لو كان الشعر لتأبط شراً ، وكان المقتول خالهُ ، لردّد ذلك فى بعض شعره حزناً عليه ، ولجعله علّة لكثرة غاراته المعروفة على هذيل ، ولوقع إلينا دَروّ من خبر فى أيام هذيل وأخبارها وأشعارها ، يُذكّر فيه خال تأبط شراً ، لأنه كان كثير التكاية فيهم ، كما دلّت عليه القصيدة = ولما عُرف من شدّة نكاية تأبط شراً نفسه فى هذيل ، ثم كان ما كان من قتلهم إِيّاه فيما بعد . فهذا وجه ، ووجه آخر هو أنى أجد نسبتها إلى تأبط شراً ، أمراً صعباً ، لأنّ نسجها يخالف كلّ المخالفة ما وصل إلينا من شعره . وهذا أمرٌ دقيق لا سبيل إلى الإبانة عنه فى هذا الموضع .

* * *

(١) سيأتى فى أول المقالة التالية ، بعض الحديث عن صنيع أبى تمام فى « كتاب الوحشيات » .

(٢) انظر ما سلف ص : ٤٧ ، ٤٨ .

وأما من نسبها إلى « الشَّنْفَرى » الجاهليّ ، متردّداً أو غير متردّدٍ ، فأقدمهم جميعاً ابن دُرَيْد (رقم : ٣ ، ٩) ، ثم أبو الفرج الأصفهانيّ (رقم : ٨) ، ثم البكريّ (رقم : ٣ ، ٩) فلو صحّ ما ذكره صاحب ديوانه المخطوط ، من أن أمّ الشَّنْفَرى « كانت سبيّة في هُذَيْل بعدُ » ، وذلك في مقدمة لاميته المشهورة باسم « لاميّة العرب » ، فإن هذا السبيّ - الذى لحقها ، خليف أن يحمل خال الشَّنْفَرى ، أخت أمّه ، على الغارة على هُذَيْل والنكابة فيها ، حتى إذا ما قتلته ، جاء ابنُ أخته الشَّنْفَرى فأوقع بهذيل وبلغ منها ، والشَّنْفَرى يومئذ شاعرٌ معروفٌ مشهورٌ . فهذا وجهٌ ، ولكننا لا نجد له ما يعضّده في أخبار هذيل وأشعارها ، ولا فى الذى وصل إلينا من شعر الشَّنْفَرى وأخباره . هذا مع ما أجّده أيضاً من بُعد بيان هذه القصيدة ، عن بيان الشَّنْفَرى فى قصائده التى انتهت إلينا ، على قِلَّتِها .

وأما من نسبها إلى « الشَّنْفَرى » ، وجعله « ابنُ أخت تأبّط شرّاً » (رقم : ٧) ، فهذا باطلٌ من وجوه ، أشدها : أن صحيح شعر تأبّط شرّاً ، دالٌّ على أن الشَّنْفَرى مات قبله ، وأنه رثاه بقصيدة رواها أبو تمام فى كتاب الوحشيات (رقم : ٢٠٨) ، وأبو الفرج فى الأغاني (٢١ : ٨٩) ، ونشرها الأستاذ عبد العزيز الميمنى فى مقدمة ديوان الشَّنْفَرى فى ٢٧ بيتاً . هذا على أننا لم نجد فى كتاب آخر قط : أن الشَّنْفَرى كان « ابن أخت تأبّط شرّاً » . وأوّل ما وجدناه من ذلك ، إنما هو عند ابن بَرِّيّ ، وهو متأخر جدّاً ، فى القرن السادس الهجرى ، ولم ينقله عن أحدٍ ، ولم ينسبه إلى سابق ، ثم تابعه عليه صاحب الخزّانة فى القرن الحادى عشر . وكأنه خلط بين الأقوال ، إذ رأى الشعر منسوباً إلى « الشَّنْفَرى » ، ومنسوباً إلى « ابن أخت تأبّط شرّاً يرثيه » أيضاً ، ورأى فى القصيدة قوله : « إِنَّ جِشْمِيْ بَعْدَ خَالِي لَحَلُّ » ، فقال : « يعنى

بخاله : تأبط شراً ، فتبت أنه لابن أخته الشنفرى » ، وفعل ابن برئ ذلك ردّاً على الجوهرى (كما سلف رقم : ١) ، حين نسب الشعر إلى تأبط شراً .

أمّا ما جاء فى (رقم : ٧) أيضاً من نسبة مثل هذا الخلط إلى ابن دريد ، فى لسان العرب مادة (خلل) ، فهو تصرفٌ معيَّب من صاحب لسان العرب ، لأنه نقل نصّ ابن دريد فى الجمهرة (١ : ٦٩) ، وهو : « وروى البيت المنسوب إلى الشنفرى أو تأبط شراً » ، فكتب مكانه : « ... ابن أخت تأبط شراً » ، فهذا شيء لا يُعْتَدُّ به .

* * *

لم يبق بعد ذلك إلا نسبتها إلى مجهول هو : « ابن أخت تأبط شراً » ، يرثى خاله تأبط شراً الفهمى ، وكانت هذيل قتلته . وأقدم من قاله هو ابن عبد ربّه الأندلسى (رقم : ٤) = أو نسبتها إلى مُسَمَّى ، وهو « ابن أخت تأبط شراً » ، حُفَاف بن نُضْلَة ، يرثى خاله ، وكانت هذيل قتلته ، وانفرد بهذه التسمية ، البكرى (رقم : ٣ ، ٦) ، وكلاهما يطابق ما تضمنته القصيدة ، فى دلالتها على أنها لشاعر يرثى خالاً له ، كان شديد التكاية فى هذيل ، ثم قتلته هذيل . وتأبط شراً كان ذلك الرجل ، وكان ذلك مصيرُهُ . ويؤيّدُهُما أيضاً تردّد ذكر « تأبط شراً » فى أيام الهذليّين وأشعارهم وأخبارهم . وكلاهما أيضاً ، يطابق قول أقدم من زعم أن القصيدة لـحلف الأحمر ، وأنه نَحَلَهَا « ابن أخت تأبط شراً » ، وهو ابن قتيبة ، تلميذ الجاحظ (رقم : ١١) .^(١)

(١) انظر التعليق السالف ص : ٥١ ، رقم : ١ .

هذا على أنى لم أجد من ذكر « خُفَّاف بن نَضْلَة » فيما بين يدي من الكتب ، ولكن البكرى الذى قال ذلك ، على تأخير زمانه ، كان جيّد التَّحَرُّى شديد الاستقصاء .

ثم يبقى أيضاً قول ابن دريد : « وأنشدوا بيت العَدَوَانِي ، وقال قوم : إنه لتأبُّط شراً » (رقم : ٣ ، ٦) . فهذا « العَدَوَانِي » منسوب إلى « عَدَوَان » ، و « تأبُّط شراً » من « فَهَم » ، و « فَهَم » و « عَدَوَان » أخوان ، وديارهما واحدة ، فلا يبعد أن يكون هذا « العَدَوَانِي » المجهول الاسم ، هو « ابن أخت تأبُّط شراً » ، ولا يبعد أيضاً أن يكون « العَدَوَانِي » هو « خُفَّاف بن نَضْلَة » الذى ذكره البكرى (رقم : ٣ ، ٦) .

وأنا أميل أشد الميل إلى نسبة هذه القصيدة إلى « ابن أخت تأبُّط شراً » ، سُمِّي أم لم يُسَمَّ ، وكلُّ الدلائل التى ذكرتها ترجِّح ذلك عندي ، فهى إذن قصيدة جاهليَّة خالصة . وسيأتى بَعْدُ ما أضيفه إلى هذا ، عند الكلام على القصيدة نفسها .

وأما نسبتها إلى خَلَفِ الأحمر ، وأنه نَحَلَهَا « ابن أخت تأبُّط شراً » ، فأقدم من نعلمه قال ذلك ، وانفرد به ، وتابعه عليه من تابعه نقلاً عنه ، فهو ابن قتيبة (رقم : ١١ ، ١٢) .^(١) وانفراذه بذلك يوجب

(١) انظر التعليق السابق ص : ٥٧ ، رقم : ١ .

الحذر ، فإننى أجده شيخه الجاحظ كان أولى بذلك ، وأحقُّ بأن يُصرَّح به لأنه قريبٌ ، رأى خلفاً وسمع منه ، وروى عنه ، واستشهد فى كتبه بأبيات كثيرة له ، وكان أعلم به من ابن قتيبة ، وهو أشدُّ منه تحريماً وضبطاً . ومثل ذلك يقال فى أبى تمام معاصر الجاحظ . ثم إنى رأيت ابن قتيبة نفسه قد استدل بالبيتين الأخيرين من القصيدة فى كتابه « معانى الشعر الكبير » (ص : ٢١٤ ، ٢٦٠ ، ٩٢٧) ، ولم ينسبهما إلى أحد ، ولو كان مستقراً عنده أنهما لخلف ، لصرَّح بذلك ، لأنه استشهد فى كتابه هذا أيضاً بأبياتٍ من شعر خلف . ولا أدري لم قال هذه المقالة ؟^(١) ولكنى أظنه قالها اجتهداً ، لم يسمعها من أحد ، إذ وجد شيخه الجاحظ يقول متردداً : « وقال تأبط شراً ، إن كان قالها » ، ولم يجد للقصيدة روايةً إلا عند خلف نفسه ، فأسرع إلى هذه المقالة اجتهداً . وسهِّل له ذلك أن خلفاً كان شاعراً مُجيداً ، ولكن شعره الذى عرفناه لا يكاد يبلغ هذه المرتبة من البيان والدقة والجمال .

ولا يُعْرَوَنَّك ما قال القائلون فى خلف ، من أنه كان يقول الشعر وَيَنْحَلُّهُ الْمُتَقَدِّمِينَ ، وأنه كان أقدر الناس على قافية ،^(٢) فإن خلفاً كان صدوقاً ، أثنى عليه جماعة من العلماء ، ولم يَنْهَهُمُوه ، وحشِبُوك ما قاله الأصمعى ، وما قاله ابن سَلَّام فى « طبقات فحول الشعراء » ، وهو ناقدٌ بصيرٌ يتحرى الصدق ، ويتنخلُ الأشعار ، قال : « اجتمع أصحابنا على أن خلفاً كان أفزَسَ الناس بيت شعر ، وأصدقهم لساناً ، كُنَّا لا نُبالى إذا أخذنا عنه خبراً ، أو أنشدنا شعراً ، أن لا نسمعه من صاحبه » . فانفراد

(١) راجع المقالة التالية ، ففيها بعض التعليل لذلك ، وأنه إما تابع « دعل بن على الخزاعى »

(٢) سيأتى رد هذه المقالة بأوفى من هذا فى المقالة التالية ، ثم فى المقالة السابعة .

خلف برواية هذه القصيدة ، وهو بهذه المنزلة من الصدق ، لا يضُر .
وكثير من أقران خلف فى الرواية ، قد انفرد برواية شعر كثير ، ومع ذلك
لم يكن انفراؤهم قادحاً فى روايتهم . وهذا باب واسع ، والقول فى
صدق خلف ، أجاد فى تخليصه أحد أصحابنا ، وهو الدكتور ناصر
الدين الأسد ، فى كتابه « مصادر الشعر الجاهلى » .

* * *

أما القِفْطِيُّ ، وما أدراك ما القِفْطِيُّ !! فإنه ترجم لخلف فى كتابه
« إنباه الرواة » (١ : ٣٤٨) فقال : « كان يبلغ من جِدِّهِ واقتداره
على الشعر ، أن يُشَبِّه شعره بشعر القدماء ، حتى يُشَبِّه بذلك على جِلَّةِ
الرواة ، ولا يفرقون بينه وبين الشعر القديم (يا سلام !!) . من ذلك
قصيدته التى نَحَلَّهَا « ابنُ أختِ تَأْبُطْ شَرًّا » التى أولها : « إن بالشعب
الذى دون سلع » ، جازت على جميع الرواة ، فما فُطِنَ لها إلا بعد دهرٍ
طويل بقوله :

خَيْرٌ مَّا ، نَابَنَا ، مُضْمَعِلٌ ! جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُ !

فقال بعضهم : « جل حتى دق فيه الأجل » ، من كلام
المولدين ، فحينئذٍ أقرَّ بها خلف ، (ويا سلام !! مرة أخرى) .

هذا كلام ملفق من كلامين : من كلام ابن قتيبة ، ومن كلام أبى
عبد الله التَّمَرِيِّ ، فإنه قال فى تعليقه على الحماسة : « مما يدل على أنها
لخلف الأحمر قوله فيها : جل حتى دق فيه الأجل ، فإن الأعرابي لا
يكاد يتغلغل إلى مثل هذا » . فردَّ عليه أبو محمد الأعرابي فقال : « هذا
موضع المثل : لَيْسَ هَذَا بِعُشْكِكَ فَادْرُجِي ! ليس هذا كما ذكره ، بل

الأعرابي يتغلغل إلى أدق من هذا لفظاً ومعنى ، وليس من هذه الجهة عُرف أن الشعر مصنوع ، لكن من الوجه الذى ذكره لنا أبو النّدى قال : مما يدل أن هذا الشعر مولّد ، أنه ذكر فيه سَلْعاً ، وهو بالمدينة ، وأين تأبّط شراً من سَلْع ؟ وإنما قُتِل فى بلاد هُذَيْل ، ورُمى به فى عارٍ يقال له : رَحْمَانٌ .

واعترض أبى النّدى ساقطاً ، لأن « سَلْعاً » اسمٌ لمواضع مختلفة فى جزيرة العرب ، تجدها فى مظانّها ومراجعها ، ومنها « سَلْعٌ » الذى فى ديار هُذَيْل ، وذكره البزريق الهذلي : فى شعر له (أشعار الهذليين : ٧٤٢) حيث قال :

يَخْطُ الْعُصْمُ مِنْ أَكْنَافِ شِعْرِ وَلَمْ يَتْرُكْ يَدَى سَلْعٍ حِمَارًا
قال السكرئ : « سَلْعٌ ، بالتشكين : جبل » .

والقِفْطِيُّ ، كما ترى ، أخفى اسم أبى عبد الله النّمريّ ، وهو من علماء القرن الرابع للهجرة ، وأخذ ما ظن أنه فِطْنٌ له مما يدل على أن الشعر مولّد ، فجاء به خَلْفاً الذى مات فى سنة (١٨٠) من الهجرة وجعله يقر بأن القصيدة له !! وهذا القِفْطِيُّ ، على كثرة حشّده فى جِرابه ، صاحب (تُحْفٍ) ، فهو الذى أتمحنى بالخبر الذى أضحكنى طويلاً وأضحك الناس معى ، وهو الخبر الباطل عن راهب دير الفاروس ، الذى زعم القِفْطِيُّ أن أبا العلاء المعرّئى نزل بديره : « فسمع منه كلاماً من أوائل أقوال الفلاسفة ، حصل له به شكوك » !! فصنّف لها الحاوى فخرجت من الجراب هكذا : « إن أبا العلاء أخذ عنه اليونانيات ، فما علوم الأوائل هذه التى كانت تقرأ فى الأديرة تحت حكم الروم ، إلا آداب اليونان وفلسفتهم فى لغتها الأصلية » !! ولكن مالنا ولهذا ؟ فقد فرغنا

من القفطى وذيله فى أباطيلنا وأسمارنا القديمة .^(١)

فاجتهد ابن قتيبة ، وتلفيقُ القِفْطِىِّ ، لا يعتدُّ بهما ، فالقصيدة
إذن هى عندى جاهليةٌ مَحْضَةٌ لا مطعن فيها ، وتفصيلُ القول فيها ،
وفيما سأل عنه يحيى ، وفيما ظنَّه بعضُ الناس من اختلال ترتيبها ، سيأتى
بَيَانُهُ وافيًّا ، إن شاء الله .

* * *

(١) راجع كتابنا «أباطيل وأسمار» الطبعة الثانية ١٩٧٢، ص ٣٤ وما بعدها .

نَمَطُ صَغْبٍ ، وَنَمَطُ مُحْيِفٍ

أَنَا أَعْمَى، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ؟
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْمَتَائِدِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِضْيَانُ!
أَبُو الْعَلَاءِ الْمَعْرِي

« رَبِّ عَجَلَةٍ تَهَبُ رَيْثًا » ، و

قَدْ يُدْرِكُ الْمُتَأَنِّي بَعْضَ حَاجَتِهِ وَقَدْ يَكُونُ مَعَ الْمُشْتَغِلِ الزَّلَلُ

ولكن كيف لا تَدِبُ العجلة أو النسيان ، في قلب امرئ ظلُّ
يحتسى من دَنِّ الآلامِ والمخاوف ، يوماً بعد يوم ، وشهراً بعد شهر ، وسنةً
بعد سنة ، حتى إذا قيل له : حَسْبُكَ ! خرج من جَدَثِ الأحياء يترنَّح ،
كالذي قال فيه القائل :

رَمَيْتُ بِأُمِّ الْخَلِّ حَبَّةَ قَلْبِهِ فَلَمْ يَنْتَعِشْ مِنْهَا ثَلَاثَ لَيَالٍ

و « أم الخل » ، هي الخمرُ أمُّ الخبائث ، لأنه منها يتولَّد ! وهكذا
كان ، وكان أيضاً ، لكى يبقى للنقص فى كلِّ عمل موضعٌ ، وللأناة فى
كل نفس لسان داح لا يسكت . فقد قضى ربك أن يخطئ بَصَرى ، لما
أصابه من الكلالَةِ ، كلمةً كتبَّتها فى هامش كتاب الحماسة ، بحرف
دقيق بين مراجع هذه القصيدة المشكَّلة . وقد كنت أجدنى ، وأنا أكتب
المقالة السالفة ، كالذى يفتقد شيئاً يجد مَسَّ خَيْرته عليه فى قلبه ، ولكنه
لا يستطيع أن يعرف سِرَّ الحيرة ! حتى إذا ما فرغت منها ، وأسلمتها إلى
المطبعة ، عاودتنى الحيرة ملحَّةً أشدَّ إلحاح ، فقامت كالمدعور أتعقب
أسبابها ، حتى وجدتُ هذه الكلمة التى عَمِيَ عنها بصرى ، مطروحةً
تتلاً بين رُكام الأرقام والكلمات ، لتغيظنى وتأخذ بأكظامى [أى
بمخارج النفس] . كلمةً مطروحةً تفعل بى كلُّ هذا ! تَعِسَتْ العَجَلَةُ !

وغفلت توجب المذرة ، ولكنها توجب أيضاً أن أعود مرةً أخرى إلى ما ظننت أنني قد فرغت منه في شأن نسبة هذه القصيدة ، وفي ترتيب العلماء الذين نسبوها في كتبهم ،^(١) فينبغي أن يكون هذا ترتيبهم :

ابن هشام (... - ٢١٨ هـ)

دِغِيلُ بن عليّ الخزاعي الشاعر (١٤٨ - ٢٤٦ هـ)

الجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥ هـ)

أبو تمام (١٨٨ - ٢٣١ هـ)

أما النص الذي غفلت عنه ، فهو ما نقله ابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٦ هـ) في كتابه « طبقات الشعراء » (ص : ١٤٧) في ترجمة « خلف الأحمر » قال :

« قال دِغِيلُ : قال لي خلف الأحمر = وقد تجاريتنا في شعر تأبط شرّاً ، وذكرنا قوله : « إن بالشعب الذي دون سلع » = : أنا والله قلتها ، ولم يقلها تأبط شرّاً » .

وابن المعتز ، فيما أرجح ، إنما نقل هذا عن « كتاب الشعراء » لدعبل ، وهو كتاب مفقود لم نقف عليه ، ولا على ذكره إلا في كتب قلائل . وهذا النص يقتضي أن يكون أوّل من نسبها إلى « خلف الأحمر » ، هو دعبل ، لا ابن قتيبة ، كما قلت من قبل .^(٢)

ودِغِيلُ ، والجاحظ ، وأبو تمام ، ثلاثتهم متعاصرون ، وثلاثتهم ذكر القصيدة ونسبها في كتابه إلى من نسبها إليه .

(١) المقالة الأولى فيما سلف ص : ٤٧ .

(٢) انظر ما سلف ص : ٥٠ ، ٥٨ .

أمّا الجاحظ فإنه ألّف « كتاب الحيوان » ، أو بدأ في تأليفه في حدود سنة ٢٣٠ من الهجرة ، وهو في نحو الثمانين من عمره ، كما تدل عليه نصوص كتابه .

وأمّا أبو تمام فإنه ألّف « كتاب الحماسة » في نحو سنة ٢٢٠ من الهجرة ، حين رجع من خراسان من عند عبد الله بن طاهر ، فقطعه الثلج بهمدان ، فنزل على أبي الوفاء بن سلمة ، فأحضر له خزان كتبه ، فألّف منها كُتُب اختياراته الخمسة ، ومنها « الحماسة » و « الوحشيات » .

أمّا دعبل ، فإنه ألّف كتابه في الشعراء قبل ذلك بدهر ، لأنّى وجدت أبا تمام في كتاب « الوحشيات » ، الذى ألّفه من كتب خزان آل سلمة سنة ٢٢٠ ، يقول في مقدمة القطعة رقم : ٩١ « وقال عامر بن علقمة ، قالها لأبى طالب ، وقالوا إنها للعباس بن عبد المطلب ، قالها لأخيه أبى طالب ، ورواها دُعبل للعباس بن عبد المطلب » .

وقال فى موضع آخر من هذا الكتاب نفسه ، فى مقدمة القطعة رقم : ٣٩٢ : « أيّوب بن سَعَف النهشلى . وقال دُعبل : أيّوب بن سَعَف النخعى » . ولا نعلم لدعبل كتاباً غير (كتاب الشعراء) ، فيوشك أن يكون من المقطوع به أن أبا تمام ، نقل هذا من كتاب دُعبل ، وأنه كان فى خزائن آل سلمة سنة ٢٢٠ هـ ، حيث ألّف « الحماسة » و « الوحشيات » : فيكون دعبل قد ألّف كتابه فى الشعراء قبل هذا بدهر طویل ، لا يكاد يتجاوز سنة ٢١٠ من الهجرة ، ودُعبل يومئذ فى نحو الستين من عمره .

وإذا كان ذلك ، فبعيد جداً أن لا يكون الجاحظ قد وقف على كتاب دعبل سنة ٢٣٠ من الهجرة ، حين ألّف « كتاب الحيوان » وقد

مضى على تأليفه أكثر من عشرين سنة ، والجاحظ هو الجاحظ في التتبع والرواية والتقصي .

وإذن ، فمن الصعب أن نصدّق أن الجاحظ يرى في كتاب دعبل أن خلفاً قال له : « أنا والله قتلها ، ولم يقلها تأبط شراً » ، بهذا القطع ، وبهذا الإقرار الصريح من خلف ، وبالقسم برّب العالمين ، ثم يتردد في نسبتها إلى « خلف » ، دون « تأبط شراً » أو « ابن أخت تأبط شراً » ، كما أسلفنا بيانه . والجاحظ يعلم أن دعبلاً رأى خلفاً وأخذ عنه ، ولكنه لم يلقه إلا فترة قصيرة جداً ، [لا ندري متى كان ذلك ولكن هذه الفترة القصيرة محصورة في سنة من السنوات الواقعة بين سنة ١٧٠ وسنة ١٨٠ من الهجرة ، إذ توفي خلف في هذه السنة] . وإذا كان الجاحظ نفسه قد روى شعراً كثيراً خلف في كتبه واستشهد به ، فما كان يمنعه أن ينسب هذا الشعر إلى صاحبه خلف الأحمر ، وعنده القطع والإقرار واليمين ، من خلف نفسه ، بأن هذا الشعر شعره ، لم يقله تأبط شراً قط ؟ إذن ، فلأمر ما أسقط الجاحظ ما قرأه في كتاب الشعراء لدعبل ، ولم يُبالِ به .

وأيضاً ، من الصعب جداً أن نصدّق أن أبا تمام يحرص في « كتاب الوحشيات » ، على أن ينقل عن كتاب دعبل ما خالف فيه غيره ، من نسبة أبيات إلى شاعر [الوحشيات رقم : ٩١ ، كما سلف] ، وما خالف فيه غيره في اسم الشاعر نفسه [الوحشيات رقم : ٣٩٢ ، كما سلف] ، ثم يفارقه هذا الحرص في « كتاب الحماسة » [وقد ألف الكتابين معاً في مدة إقامته عند آل سلمة] ، فلا يبالي أن ينقل عن دعبل ما خالف فيه غيره مخالفةً تحدّد نسبة شعر إلى أحد رجلين : أوّلهما جاهلي هو تأبط شراً ، والآخر إسلامي توفي سنة ١٨٠ من

الهجرة ، وهو خلف ا هذا عجب ا وأعجب منه أن يكون أبو تمام قد اختار في « الوحشيات » (رقم : ٣٩٣) شعراً لخلف ، فما كان يمنعه أن يختار هذا الشعر الذي نسبته إلى « تأبط شراً » ، فينسبه إلى صاحبه « خلف الأحمر » ، وعنده في كتاب دعبل ، القطع والإقراؤ واليمين من خلف بأن هذا الشعر شعره ، لم يقله « تأبط شراً » قط ؟ هذا أعجب العجب ا وإذن فلا أثر ما ، أيضاً أسقط أبو تمام ما قرأه في « كتاب الشعراء » لدعبل ، ولم يبال به .

* * *

وقبل كل شيء ، فهنا ما ينبغي أن نقوله في شأن دعبل نفسه ، قبل أن نبحث عن الذي دعا الجاحظ وأبا تمام إلى إسقاط ما رواه عن خلف ، لأن الأمر هنا يتعلق بالرواية ، ونبحث حال الراوي مقدّم على التفتيش عن علل روايته .

يقول أبو الفرج الأصفهاني في أول ترجمة دعبل من كتاب الأغاني (١٨ : ٢٩) : « شاعر متقدم مطبوع ، هجاء خبيث اللسان ، لم يسلم عليه أحد من الخلفاء ، ولا من وزرائهم ، ولا أولادهم ، ولا ذو نباهة ، أحسن إليه أولم يُحسِن ، ولم يُفْلِت منه كبيرٌ أحد » . وهذه صفات فظيعة جداً ، تحققها أخبار دعبل وشعره الباقي بين أيدينا . ولو وجد أبو الفرج منها مناصباً ما كتبها ، لأنهما جميعاً من الشيعة .

ومع قبح هذه الصفات ، فإنها لا توجب ، على وجه القطع ، طعناً مُسَقَّطاً لرواية ما يروى من الأخبار عن معاصره له ، وإن كانت توجب الحذر .

أمّا ما يوجب ترجيح إسقاط روايته ، أو تقصّي العلة والفساد في

هذه الرواية ، فهو شيء آخر غير هذا ، وذلك كالذى رواه الصُوليّ فى كتابه « أخبار أبى تمام » (ص : ٦١) قال :

« حدثنى محمد بن موسى قال : سمعت على بن الجهم ذكر دعبلّا ، فكفره ولعنه وطعن على أشياء من شعره وقال : كان يكذب على أبى تمام ، ويضع عليه الأخبار ، ووالله ما كان إليه ولا مُقارباً له .
وروى الصُوليّ أيضاً فى كتابه هذا (ص : ١٩٩) قال :^(١)

« حدثنى محمد بن موسى بن حماد قال : كنت عند دُعَيْل بن على ، أنا والعَمْرَوَيْ ، سنة خمس وثلاثين [ومئتين] بعد قدومه من الشام ، فذكرنا أبا تمام ، فجعل يُقْلِبُه ويزعم أنه يسرق الشعر ، ثم قال لغلامه : يا ثَقَنَف ، هات تلك المِخْلَاة فجاء بِمِخْلَاة فيها دفاتر ، فجعل يُجَرِّها على يده حتى أخرج منها دفترأ ، فقال : اقرأوا هذا ! فنظرنا ، فإذا فى الدفتر : « مُكَيَّفٌ أبو سلمى ، من ولد زُهَيْر بن أبى شَلَمَى ... ثم ذكر شعراً رثى به مُكَيَّفٌ دُفَافَةَ العَبَسَى » . [اختصرت الخبر] . ثم قال دعبل : « سرق أبو تمام أكثر هذه القصيدة ، فأدخلها فى شعره » ، [يعنى قصيدة أبى تمام التى أولها : « كذا فُلَيْجِلُ الخطبُ وليُفَدِحِ الأُمُرُ »] .

ثم قال الصُوليّ بعد ذلك : « وحدثنى محمد بن موسى بهذا الحديث مرّة أخرى ، ثم قال : فحدثت الحسن بن وهب بذلك ، فقال

(١) رواه عن الصُوليّ ، المرزبانى فى الموشح : ٣٢٧ . ورواه أبو الفرج فى الأغانى (١٦ : ٣٩٦) من طريق أخرى ، عن ابن عمه : أبى عبد الله أحمد بن الحسن بن محمد الأصبهائى ، وعن أبى العباس أحمد بن وصيف ، جميعاً ، عن محمد بن موسى بن حماد .

لى : أما قصيدة مُكْنِفِ هذه فأنا أعرفها ، وشعر هذا الرجل عندى ، وقد كان أبو تمام ينشدنيه ، وما فى قصيدته شىء مما فى قصيدة أبى تمام ، ولكن دعبلاً خلط القصيدتين ، إذ كانتا فى وزن واحد ، وكانتا مَرُثِيَّتَيْنِ ، ليكذب على أبى تمام .

* * *

فالخبر الأول ، كما ترى دالٌّ على أن دِعبلاً كان لا يتحرَّج من الكذب ووضع الأخبار على شاعرٍ معاصِرٍ له ، أصغر منه بأربعين سنة ، لا لشيء إلا لأنه حسده على جودة شعره ، وعلى ذبوع صبيته له فى الناس لم ينله هو ، مع تفاؤم ميلاده وتقدُّمه فى الشعر . والخبر الثانى دالٌّ أيضاً على أنه لا يبالى أن يكذب ، ودالٌّ على ما هو أسوأ من ذلك : أن يلفُق قصيدةً من شعر مُكْنِفِ فى رثاء ذُفافة العبسى ، ومن شعر أبى تمام فى رثاء محمد بن سُحْمَيْد الطوسى ، ويكتب ذلك التلفيق فى دفتر يهدِّه لحاجته ، لكى يُدَّلس على الناس ، ويُتهم أبا تمام بأنه سَرُوقٌ للشعر . وهذا التعمُّد والإعداد من أقبحِ فِعْلٍ وأخبيثه .

فهذا الرجل الذى لم يسلم عليه « ذو نباهة ، أحسن إليه أو لم يُحْسِن ، ولم يُفْلِتْ منه كبيرٌ أُخِذَ » ، كما يقول أبو الفرج ، والذى كان لا يتورَّع من الكذب ، ووضع الأخبار ، وتلفيق الشعر ، لكى يَقْدَحَ فى معاصِرٍ له ، أصغر منه بأربعين سنة ، حسداً وضغينةً ، والذى تبلغ به قلة مبالاته ، [أو صراحته إن شئت] أن يُعَرِّى نفسه للناس ، فيصفها بأمر فظيع جداً ، حيث يقول لأحد أصحابه : « ما كانت لأحد قَطُّ عندى مِنَّةٌ إلا تَمْنَيْتُ موته ! » (الأغاني ١٨ : ٣٧) = هذا الرجل ليس

سهلاً أن تُقبَل أخباره عن معاصريه ، إلا على تخوُّفٍ شديد ، وبعد تمحيص بالغ .

وهذه الكلمة التي رواها دعبِل عن خَلَفٍ ، من إقراره على نفسه بوضع الشعر على ألسنة الشعراء ، ونسبته هذا الشعرَ الموضوعَ إليهم هي ، إلى اليوم ، أقدم ما عرفنا من الطعن في خلف ، بل أرجح أنها هي التي فتحت الباب بعد ذلك للطعن فيه ، وعليها بَنَى من جاء بعده . وذلك لأننا إذا جئنا إلى معاصر آخر لخلف (المتوفى سنة ١٨٠ هـ) ولدعبِل (١٤٨ - ٢٤٦ هـ) ، وكان هذا الرجل الآخر أكبر من دعبِل سِتّاً ، وكان مِمَّنْ أكثر الرواية عن خلف ، وطالت صُخْبته له ، وكَثُرَ سؤالُه له عن الشعر والشعراء ، وهو محمد بن سَلَام الجُمَحِيُّ (١٣٩ - ٢٣١ هـ) ، ورأيناه يقول عن خلف : « كنا لا نبالي إذا أخذنا عنه خبراً ، أو أنشدنا شعراً ، أن لا نسمعه من صاحبه » ، وهذه غاية في توثيق رواية خلف وصدق لسانه = فقد وجب علينا أن نحيط خبر دعبِل بالشك والتردد في قبوله . هذا ، إلى فرقي آخرَ بين الرجلين : فدعبِل شاعر أَلَف كتاباً في الشعراء ، وكان هُمة استجادة الشعر ، ليس من صناعته تحقيق رواية الشعر . أمّا محمد بن سَلَام فهو أحد كبار القَوَّامين على رواية الشعر وتمحيص أخبار الشعراء وأخبار الرواة ، وكانت هذه صناعته ، ومن أجلها أَلَف كتابه « طبقات فحول الشعراء » ، وغيره من كتبه . وفرق ثالث : فمحمد بن سَلَام ، وخلف الأحمر ، كلاهما بَصْرِيّ ، طالت صحبتهما . وأمّا دعبِل فكَوْفِيّ ، لعله لم يلقَ خلفاً إلا فترة قصيرة ، تقع في إحدى السنوات الواقعة بين سنة (١٧٠ هـ) وسنة (١٨٠ هـ) ، عند دخول خلف إلى الكوفة ، بعد وفاة شيخه الكوفيّ

حماد الراوية (٩٥ - ١٥٥ هـ تقريباً) ، هذا على فرق ما بين الرجلين في العمر ، في زمن حياة خلف . فأئى الرجلين أحق بالثقة في إخباره عن خَلَفٍ ؟ هذا يَبِينُ فيما أظن .

ولإذن ، فما الذى حمل دعبلأ الكوفى على أن يدعى على خلف البصرى خبراً فيه طعن على روايته ؟ أهو ما كان من العصبية الغالبة على أهل الكوفة وأهل البصرة ، ومن التنازع بين رجالتهما على إثبات التفوق ، مما دَعَا إلى ما هو مشهور من طعن بعضهم فى بعض ، كقول محمد بن سلام البصرى ، فى حماد راوية أهل الكوفة : « كان أوَّل من جمع أشعار العرب وساقَ أحاديثها ، حمادُ الراوية . وكان غير موثوق به ، كان يَنُحِلُّ شعرَ الرجل غيره ، وَيُنَحِلُّه غير شعره ، ويزيد فى الأشعار » (طبقات فحول الشعراء : ٤٠ ، ٤١) ؟ هذا جائز = أم هو شىء أخص من ذلك ، هو ما يُؤَوَّى من قول خلف الأحمر راوية البصرة ، فى شيخ دعبل وأستاذه ، وهو حماد راوية الكوفة ، قال خلف : « كنت آخذ من حماد الراوية ، الصحيح من أشعار العرب ، وأعطيه المنحول ، فيقبل ذلك منى ويدخله فى أشعارها ، وكان فيه لحْمُق » (الأغاني ٦ : ٩٢) ، فيكون ذلك من فعل دعبل ، ردّاً على مقالته ومقالة أهل البصرة فى أستاذه حماد راوية الكوفة ؟ هذا جائز أيضاً = أم هو شىء أخص من ذلك جدّاً ، كان بين خَلَفٍ راوية أهل البصرة ، وكانت فيه جِدَّةٌ طَبِيع ، وبين هذا الفتى الكوفى الذى لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره حين لقيه ، على قلة وَزَعِه وشدة تَبَجُّحِه ، فأثار خلفاً ، فاحتدَّ عليه خَلَفٌ ، فاضطغن الفتى ضغينةً ، فوجد شفاءها فى خبر يضعه عليه كعادته ، يكون مطعناً فى الثقة بما هو مشهور به من الرواية ، ويكون ردّاً على مقالة خلف راوية البصرة فى حماد راوية

الكوفة ، ويكون الخير هجاءً لخلفٍ مَيِّتاً ، إذ لم يتيسر له هجاؤه حياً بالشعر ؟ وهذا أيضاً جائزٌ جداً ، وأخشى أن يكون حقاً ، يطابق ما قدمنا من صفة دعبل ، الذى لم يسلم عليه ذو نباهة ، أحسن إليه أو لم يُحسن ، ولم يُفْلِتْ منه كبيرٌ أحد ، وهو خُلِقَ لا يتخلف فى شعر ، أو فى تأليف كتاب .

* * *

فإِذْ أَنْتَهينَا من بعض القول فى حال دِعبِل ، وما يعترض أخباره عن معاصريه ، من الشك فيها والتردد فى قَبُولِهَا ، فقد تيسر الجواب عن الأمر الذى دعا الجاحظَ وأبا تمام إلى إسقاط ما قرآه فى « كتاب الشعراء » لدعبل .

أمَّا الجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥ هـ) ، فهو لِدَّةُ دِعبِل (١٤٨ - ٢٤٦ هـ) ، والأول بصرى ، والثانى كوفى ، وكلاهما رأى خَلْفاً وسمع منه قبل وفاته (سنة ١٨٠ هـ) ، إِلَّا أن فَرَّقَ ما بينهما : أن الجاحظَ منذ نشأته رأى خَلْفاً زماناً طويلاً ، وصحبه وسمع منه كثيراً ، لأنه بصرى مثله ، فهو إذن أعلم بما عند خلف ، وأشدُّ تحقُّقاً بالتلقى عنه ، مع ما فى طباعه من حُسن المسألة وحبِّ التقصى . وأما دِعبِلُ الكوفى ، فلم يلقه إلا لقاءً قصيراً جداً ، فيما أَرُجِّح ، (فيما بين سنة ١٧٠ وسنة ١٨٠ هـ) ، عند دخول خلفِ البصرى إلى الكوفة ، كما أسلفت . أفلا يكون عجيباً عند الجاحظ إذن ، أن يرى فى كتاب شاعر كوفى ، لم يلق خَلْفاً إلا لقاءً محدوداً ، يزعم فيه أن خلفاً حَدَّثَهُ فى شأن هذه القصيدة فيقول : « أنا والله قَلْتُهَا ، ولم يقلها تَأْبُط شراً » ، على وجه القطع ،

وبالإقرار على نفسه بما يقدح في الثقة بروايته ، وباليمين البيّنة ! ثم ينظر إلى نفسه ، فيرى أنه صحب خلفاً وطالت صحبته له وتلقّيه عنه ، فلا يجد عند نفسه ، ولا عند غيره ، أنه سمع مثل هذا منه !

ثم ما الذي آنس خلفاً الشيخ البصريّ الراوية ، من دعبليّ الفتى الكوفيّ الشاعر ، حتى يُحمّله مثل هذا الإقرار على نفسه بوضع الشعر على ألسنة الشعراء ونسبته إليهم ، ويضمّنه طعناً على نفسه وعلى روايته وأستاذيّته فيما اختصّ به من رواية الأشعار واللغة ؟ وما نأى بخلف ، إن كان لابد فاعلاً ليبريء ذمته ، أن يقرّ بمثل هذا لكبار أصحابه أو تلامذته من البصريين ، وهم كانوا أحقّ بأن يعلموا ذلك منه ، كأبي عمرو بن العلاء (٧٠ - ١٥٦ هـ تقريباً) ، أو الأصمعيّ (١٢٣ - ٢١٦ هـ) ، أو من هو دونهما ، من أصحاب التفتيش عن الشعر ورواته ، كمحمد بن سلام الجُمحيّ (١٣٩ - ٢٣١ هـ) ، أو ممن بعدهم من أقران دعبليّ الكوفيّ ، كالجاحظ نفسه ؟

وهنا سؤال يعرض ، فيقال : لم سكت الجاحظ عن ذلك ، وقد رآه مكتوباً في كتاب دعبليّ ؟ وجواب ذلك أن المناسبة هي التي تستخرج الكلام ، والجاحظ في « كتاب الحيوان » ، لا يستقصى خبر تأبط شراً ، ولا ينظر في صحيح شعره ومنحوه ، وإنما هو مستشهد بشعر ، فليس يدعوه شيء إلى ذكر ما قاله دعبليّ . هذه واحدة .

وأخرى : أنه لو كان قد صَحَّ عنده خبر دعبليّ ، وهو إقرار من خلف ، ما كان وسيّعه إلا أن يردّ الشعر إلى صاحبه ، وهو خلف . فقول الجاحظ حين ذكر بيتاً أو أبياتاً من القصيدة ، أنها « لتأبط شراً » ، إن كان قالها ، كما سلف ، يدلّ بذاته على أنه قد أسقط كلام دعبليّ بلا

ارتباب في كذبه ، ويدل أيضاً على أن تردده في نسبتها كان إلى « تأبط شراً » أو « ابن أخت تأبط شراً » ، كما قلت في الكلمة السالفة ، ولم يكن تردداً في نسبتها إلى تأبط شراً أو إلى خلف ، أو شكاً في صحتها وأنها منحولة .

وثالثة : أن كلام دعبل نفسه ، يدل على أن القصيدة كانت سائرة عند الرواة على أنها من شعر « تأبط شراً » ، يرويها البصريون والكوفيون جميعاً ، لأنه قال : « قال لي خلف ، وقد تجارينا في شعر تأبط شراً ، وذكرنا قوله : إن الشعب الذي دون سلع » ، ومعنى « التجارى » ، أنهما كانا يتذاكران شعر تأبط شراً ، حتى بلغا هذه القصيدة ، فقال له خلف ما قال . ومعنى هذا أن دعبلاً ، وهو فتى حدث كوفى ، كان يرويها كما كان يرويها خلف ، وهو شيخ قديم بصري . ويرويها الجاحظ أيضاً وهو بصري معاصر لهما ، فلا يبعد أن يكون الجاحظ يرويها عن شيخ آخر غير خلف ، لأنه سمع الشيوخ القدماء من رواة البصرة ، فبان له كذب دعبل على خلف ، مع المشهور من كذبه على أبي تمام ، كما رأيت قبل ، فأغضى عن كذب دعبل ، لأنه ليس راوية ولا إلى الرواة في شيء ، ثم لعله كره التعرض له اتقاءً للسان الذي لم يقلت منه كبيراً أخيراً من معاصريه ، كما قال أبو الفرج ، والجاحظ أقوم معرفة بذلك منه ، فهو أخرى باتقائه .

* * *

ومثل ذلك أو شبيه به ، يقال عن أبي تمام الشاعر . فهو حين ألف « كتاب الحماسة » ، لم يكن من هذه ذكر اختلاف الرواة في نسبة

الشعر ، ولا اختلافهم فى ألفاظه ، وإنما كان يتخيّر جيّد الكلام ، فهو حين رأى كلام دعبل ، لم يحفل به ، لأنّه ليس من بابّته . ولعله أيضاً قد تبين كذب دعبل على خلف ، من وقوفه على روايات متعددة للقصيدة ، عن خلف وعن غير خلف ، فى كتب آل سلمة ، فأسقط الخبر وطرحه ، وهو غنى عن بيانه أو ذكره . ولو صحّ عنده خبر دعبل ، لما تردّد فى نسبة القصيدة إلى خلف ، كما قلنا من قبل . وأبو تمام ، على صغر سنّه ، تحيّر من هجاء دعبل وكذبه به عليه ما خبر ، فإذا كان يكذب عليه وهو حيّ بعد ، فهو على من مات أكذب .

* * *

هذا ، و « كتاب الشعراء » لدعبل ، من الكتب القديمة التى ضاعت ولم تصلنا ، ولعله ، قبل أن يضيع ، كان قد سقط عند العلماء والمؤلفين ، لأننى لم أجد أحداً من قدماء أصحاب الكتب فى الشعر يحيل عليه أو ينقل منه إلا فى مواضع قليلة جداً . وأسستى محمد بن داود بن الجراح (... - ٢٩٦هـ) ، فإنه فى « كتاب الوردّة » نقل عنه فأكثر النقل ، فى ثلاثين موضعاً ونيف ، من كتاب صغير جداً ، لا يزيد عدد صفحاته على (١٢٣) صفحة . أمّا ابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٦هـ) ، فلم ينقل عنه فى « طبقات الشعراء » ، إلا فى موضعين أو ثلاثة على الأكثر . وأمّا أبو الفرج الأصفهاني (٢٨٤ - ٣٥٦هـ) ، وكان أحقّهم بالنقل عنه ، فإنه لم يذكره فى كتابه الكبير « الأغاني » ، وإنما روى بإسناده عن دعبل ، لا عن كتابه ، فى مواضع قليلة . وأمّا الآمديّ (... - ٣٧١هـ) فى كتابه « المؤلف والمختلف » ، فنقل عنه فى ستة مواضع . وأمّا المرزباني (٢٩٦ - ٣٨٤هـ) ، فليس فى كتابه :

« الموشح » و « معجم الشعراء » نقل عنه . أمّا ما بعد ذلك ، فلا أظننى رأيت له ذكراً إلى زماننا هذا . وقَدِمُ الكتاب ، وشُهرةُ دَعْبِلْ أَظُنُّهُمَا كانا يكفلان لكتابه البقاء ، ولكن يظهر أنه كان فى الكتاب بعضُ آفاتٍ ، كهذه الآفة التى ذكرناها ، حملت الناس على إسقاطه . ولعلك تعلم أن زمان هؤلاء القدماء لم يكن كزماننا ، فإنَّ أَمْرَ علمهم كان يقوم على التمحيص ، فإن وجدوا فى كتاب أو فى صاحبه عِلْلاً قاذحة أسقطوه ، مهما بلغت منزلة صاحبه وشهرته . أمّا زماننا ، فأنت تعلم ، وأنا أعلم ! ! وشرح هذا يقتضي أن نخوض فى الأباطيل والأسمار مرّة أخرى ، وهو مُجِلُّ كان ثم انقضى !

* * *

وإذن ، فأوّل مَنْ نعلمه قال هذه المقالة فى خلفٍ ، هو دَعْبِلْ الشاعر ، ثم تابعه ابن قتيبة (٢١٣ - ٢٧٦ هـ) . وابن قتيبة رأى دَعْبِلًا وروى عنه [الشعر والشعراء : ٤٠٣] ، ثم ترجم له فى كتابه هذا ، ولكنه كان مائلاً عن أبى تمام الطائى فلم يترجم له ، كما لم يترجم له شيخه دَعْبِل من قبل فى كتاب الشعراء . ثم لم يذكر أباً تمام إلا فى ثلاثة مواضع من كتابه : فى ترجمة مسلم بن الوليد ، وذكر بديع مسلم فى شعره ، ثم قال : « وعليه يعوّل الطائى فى ذلك » (ص : ٨٠٨) ، وقال بعد قليل : « ومن بديعه الذى امتثله الطائى » (ص : ٨١٠) ، كأنه يتّهمه كما اتّهمه دَعْبِل ، بالسرقة . وفى الموضع الثالث ذكر هجاء دَعْبِل فيه . أفنظن أن ابن قتيبة كان قد وقف على « كتاب الحماسة » لأبى تمام ، فرأى هذه القصيدة منسوبة إلى تأبّط شرّاً ، فاحتذى حذو شيخه دَعْبِل فى نسبتها إلى خلف ، وأنه هو الذى قالها ، « ونَحْلها ابن أخت تأبّط شرّاً » ، وزاد عليه فقال : « وكان خلف يقول الشعر وَيَنَحْلُهُ المتقدّمين » ، فيكون

السبب الذى حمله على هذه المقالة ، هو ميله عن أبى تمام ، وإثاؤه دعبلاً عليه ؟ لا أدرى ، ولكنه قولٌ يمكن أن يُقال ، يُضْمُّ إلى ما قلته فى الكلمة السالفة ، فى أمر نسبة ابن قتيبة هذه القصيدة إلى خلف .^(١)

* * *

بقى شىء آخر ، أجده إلزاماً على أن أوضحه ، لأنى أحب أن أجعل كل شىء بيننا غير مُبْهَم ، لأن خطر الإبهام شديد ، مفسدٌ للعقل والعلم جميعاً ، ولأنه آفة هذا الزمان الذى نحن فيه . وقد مرَّ بك آنفاً قول ابن سلام فى حَمَاد الراوية ، أنه « كان يَنْحَل الرجلَ شعرَ غيره وينحله غيرَ شعره » ، وقول خلف فيه أيضاً : « كنت آخذ من حَمَاد الراوية ، الصحيح من أشعار العرب ، وأعطيه المنحول ، وكان فيه حَقٌّ » . ثم قول ابن قتيبة ، كما ذكرت فى المقالة السالفة : أن خلفاً قال هذه القصيدة : « وَنَحَلَهَا ابنُ أُخْتِ تَابُطٍ شَرّاً ، وكان يقول الشعر وينحله المتقدمين .^(٢) والخلط بين معنى « نحل » فى كلام ابن قتيبة ومعناها فى كلام ابن سلام وخلف ، أدَّى إلى الحاجة طال أمُدُّها فى شأن الشعر الجاهلى وروايته ، كالذى تراه فى كتابي الدكتور طه حسين : « فى الشعر الجاهلى » ثم « فى الأدب الجاهلى » ، ثم استفاض الخلط .

فابن قتيبة إنما يعنى بقوله « نحلها » و « ينحله المتقدمين » ، هو أن يقول بعض رواة الشعر ، أو بعض المولدين ، شعراً ثم ينسبه إلى المتقدمين من الشعراء . فهو يستعمل اللفظ على أصل وضعه فى اللغة ، بمعنى : أن

(١) انظر ما سلف ص : ٥٨ ، ٥٩ .

(١) انظر ما سلف ص : ٧٨ .

تضيف قولاً أو تنسبه إلى من لم يقله . وهذا الضرب من الشعر ومن نسبته لا يقال له « منحول » ، إنما يقال له « موضوع » و « مصنوع » .. وأما أن « يَنْحَل الرجل شعرَ غيره ، وَيَنْحَله غير شعره » و « المنحول » ، في كلام حلف وابن سلام ، فإنه أشبه بالاصطلاح ، ويراد به ما يكون عند أحد الرواة من شعر معروف لشاعر متقدم بعينه ، فينسبه الراوية إلى شاعر متقدم آخر . وهذا خلط في نسبة الشعر ، لا أكثر ، ولا يُبيح لأحد أن يقول في صفة هذا الشعر إنه « موضوع » أو « مصنوع » . وهذا الخلط لا يقدح في صحة الشعر إذا كان جاهلياً أو إسلامياً ، وإنما يقدح في صحة نسبته . وبين هذين فرقاً عظيماً ، فهذه القصيدة مثلاً ، يمكن أن يقال : إنما منحولة على تأبط شراً الجاهلي ، بمعنى أنها ليست مما يصحح الرواة من شعر تأبط شراً وإنما هي من شعر « ابن أخت تأبط شراً » الجاهلي أيضاً ، فلا يقدح ذلك في جاهليتها ، وإن أشكل على الناقدين وجه تمييزها من شعر تأبط شراً أما إذا قلت إنها « موضوعة » أو « مصنوعة » ، فمعنى ذلك أن أحد الرواة ، وهو مولدٌ ، قالها ونسبها إلى تأبط شراً . فإذا كانت كذلك فإن وجه تمييزها من شعر تأبط شراً ممكن قريب .

ومحمد بن سلام في كتاب طبقات فحول الشعراء (ص: ٤٠) ، قد أوضح هذه القضية كل الإيضاح ، فقال ، وذكر المنحول من الشعر :

« وليس يُشكّل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا ، ولا ما وضع المولّدون . إنما عَصَبُ بهم أن يقول الرجلُ من أهل البادية من ولد الشعراء ، أو الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك بعض الإشكال » .^(١)

(١) «عصبل الأمر» أى اشتد وشق عليه واستغلق ، فلا يكاد يهتدى فيه إلى وجه الصواب .

وإذن ، فما وضعه الرواة ، أو معاصروهم ، من شعرٍ قالوه هم ، ثم نسبوه إلى شعراء الجاهلية ، ليس مما يشكل على أهل العلم بالشعر تمييزه مهما بلغ من إتقان الراوية فيما صنع من الشعر . وهذه قضية يصححها العقل بالتأمل ، ولا يمكن أن يُؤتى عالمٌ بالشعر من هذه الناحية ، إلا إذا كان غير حقيقي بعلمه . أفنظن بعد هذا ، أنه ممكن أن يضع خلفٌ شعراً مصنوعاً ، ثم ينسبه إلى جاهليٍّ ، وبينهما نحو متتى سنة ، مع شدة اختلاف النشأة ، ومع تبدل الزمان ، ويسير هذا المصنوع فى رِوَاة الكوفة والبصرة القدماء ، ويعرفه الجاحظ وأبو تمام ، وهما من هما ، ويعرفه أيضاً من لا نعلم من أئمة نقد الشعر فى عصر الرواية وشيوخها ، ثم يجوز عليهم هذا الشعر المصنوع ، كما يظن القفطى [صاحب التحف والنوادر !!] ثم ماذا ؟ ثم لا يكون فيهم من يميز ذلك ، حتى يحتاج الأمر ، بعد زمان من سيرورة الشعر فيهم ، إلى أن يقرّ خلفٌ شيخ البصرة ، لدعبل الفتى الكوفى ، بأنه هو الذى وضعه وصنعه ! أى شخف هذا ؟^(١) ولو كان الأمر فى بيتٍ أو بيتين ، لقلنا : عسى أن يكون ! أمّا فى قصيدة تامة كهذه فلا ، ولا كرامة !

وبعد ، فالقصيدة ، كما قلت من قبل ، قصيدة جاهلية لا شك فى جاهليتها من هذا الوجه الذى أطلت فى بيانه . ومعذرة إلى القراء ، وما يحمل وزر هذا كله فى الحقيقة ، سوى يحى حقى ، فهو الذى هاجنى إلى ذلك وإلى غيره ، و « لو ترك القطا لنام » !

* * *

(١) سيأتى فى آخر المقالة الخامسة وجه آخر للفصل فى هذه القضية .

عَلَى هَذَا دَارَ الْقَمْفُ

تَوَلَّى الْخَلِيلُ إِلَى رَبِّهِ ، وَخَلَّى الْعَرُوضَ لِأَزْبَابِهَا
فَلَيْسَ يَذْكُرُ أَوْ تَارِدَهَا وَلَا مُزَجَّ فَضْلَ سَبَابِهَا
أبو العلاء المعري

وهذا مَثَلٌ ، و « الْقُمُقم » ، إناءٌ من نحاس ، واسعُ الجوف مستديره ، له عُتْقٌ طويلٌ ضيقٌ جدًّا . وكان أهل الجاهلية إذا سرق لهم شيء واتهموا أحداً ، حاءوا بالكاهن ليبيِّن لهم ويستخرج السرقة ، فاستدار الناس حوله ، ويأخذ هو قمقمًا ، ويحمله بين سَبَّابتيه ، ويدور على الحلقة وهو ينفثُ في القمقم ويذئدين ، فإذا انتهى إلى السارق دار القمقم ، وعُرفَ السارق . فَضْرِبَ هذا مثلاً لكلِّ أمرٍ كان مبهمًا غامضاً ، ثم بعد لَأَيِّ ما استبان غامضه وانكشف مبره . وهكذا كان أَمْرِي فيما شغلني به يحيى وشغلَ الناس .

* * *

وها نحن نفضي ، بعد الهم والتعب ، إلى القول في القصيدة نفسها ، وفيما تقتضيه أسئلة يحيى حقي عنها ، وعن غيرها من الشعر . وإذا كنا فرغنا من هَمِّ وتعبٍ ، فإني لمقبل بك وبنفسى على تعب آخر . فمن أوّل ذلك أن الوزير الأندلسي ، أبا عُمَيْدٍ البكرى (... - ٤٨٧هـ) ذكر من القصيدة أبياتاً في كتابه « البالائي في شرح أمالي القالي » (ص : ٩١٩) فقال : « اختلّف في نسبة هذا الشعر ... وهي قصيدة ، وَلَمَطٌ صعبٌ » . ومن هذه الصفة التي وصف بها القصيدة ، استعرت عنوان هذه المقالات .

وقوله : « لَمَطٌ صعبٌ » كلمة مبهمة غريبة تستوقف الناظر ، وقد

استعارها أيضاً صديقنا الحميم الدكتور عبد الله الطيب ، فى كتابه « المرشد ، إلى فهم أشعار العرب » (١ : ٧٠) ، وجعلها صفة لثلاثة من بُحور الشعر النادرة فى الاستعمال ، وهى : « بحر المديد ، العروض الأولى والثانية » ، و « بحر الخفيف الثانى » ، و « بحر البسيط الثالث » . وقصيدتنا هذه من « بحر المديد ، العروض الأولى » . فتوشك استعارته أن تُوهِم أن أبا عُبيد البكرى أراد بقوله « نخط صعب » ، ما يراه صديقنا ونراه معه ، من عسر وصعوبة فى « بحر المديد ، العروض الأولى » . ولكن هل أراد ذلك أبو عبيد ؟ أم تراه أراد نخط الشعر من حيث هو شعْرٌ ، فتكون كلمته عندئذ ، كلمة ناقدٍ بصير بجوهر الشعر .

أما هذا « المديد الأول » ، الذى وصفه الدكتور عبد الله بالصعوبة والعسر ، وبأن فيه « صلابة ووحشية وعنفاً » ، وبأن نغماته فيها « قعقة وتقطُّع » ، من نوع التقطع الذى تسمعه بين دقات القاطرة ، وأنه لا يستبعد أن تكون تفعيلاته « قد اقترنت فى الأصل من قرع الطبول التى كانت تدق للحرب » ، وأنه « ليس من غريب المصادفات ، أن القصيدتين اللتين اختارهما الأوائل منه ، كلتا هما مرثيتان ثائرتان مفعمتان بروح الانتقام » = كُئِلَ هذا قد يجرئنى إلى الدخول فى « علم العروض » . وأنا إذا فعلت ذلك ، فقد ألقيت بنفسى فى بحر لا يسلم عليه سابع . وما أنا بسابع ! وأخوف من الغرق عندي ، أن أهيج على نفسى صاحباً لى ، طويل الأناة فى ظاهره ، سريع التفلت فى باطنه ، يقبل عليك بأدبه مستمعاً مُصْبِغاً ، وهو مديّر عنك باحتدام نفسه رافضاً متحدّياً . وهذا صاحب العزيز ، يجد فى مجادلتي لذة ضارية ، تفرعنى أحياناً ! وهو يقوم بعلم العروض ، فيجدالى معه غير مثير ! وهو منى

بمنزلة الولد ، ولكنه صاحب فضل على ، لأن جداله هو الذى أقبل بي ، بعد هجر طويل جداً ، على علم العروض ، فحبته إلى بعد أن كنت أضد عنه معرضاً . والأمر بعدئذ لله ، ولا بُدّ مما ليس منه بُدّ^(١) ثم رحم الله الخليل بن أحمد ، فلو هب من رقدته ، فاطّلع على أهل هذا الجيل ، كيف يخوضون فيه وفي غرضه ، لرأى العقل الذى فى الجماجم قد عاد زاراً (أى مُخّاً ذائباً كمخ العظام البوالى) ، ولتمنى أن لا يكون وضع للناس غرضه ، حتى يسلم غرضه من قوارص ألسنتهم ، ومن طيش عقولهم . وأى رجل كان الخليل ، لو كان لعلمه ورثة ! وجزاه الله عتاً أحسن الجزاء .

* * *

والذى استقصاه القدماء ، والمحدثون أيضاً : أن هذا ، « المديد الأول » يقلُّ قلة ظاهرة فى شعر الجاهليين والإسلاميين جميعاً ، حتى لا تكاد تقع فى شعر الجاهلية إلا على أبيات منه أو قطع قصار جداً ، شدّت منها هذه القصيدة ، (وعدة أبياتها ٢٦ بيتاً) . وعُلِّل القدماء ذلك بقولهم : « وقلّ استعمال هذا البحر لِثَقَلٍ فيه » ، وهو ما سمّاه صديقنا الدكتور عبد الله « عُشراً أو صعوبة » ، ولفظ القدماء أدقُّ وأقوم بالمعنى ومن أجل ذلك أيضاً ، زعم أبو العلاء أن هذا المديد « غير نجيب » ، أو « غير مُنجِب » ، فقال :

(١) صاحبه الذى وصفت ، هو الأستاذ الحسانى حسن عبد الله ، وفقه الله ونفع

إِذَا أَبْنَا أَبٍ وَاحِدٍ أَلْفِيَا جَوَاداً وَغَيْراً ، فَلَا تَعْجَبِ

فَإِنَّ « الطَّوِيلَ » نَجِيبُ الْقَرِيضِ أَخُوهُ « الْمَدِيدُ » وَلَمْ يُنْجِبِ

يعنى كثرة ما جاء فى « بحر الطويل » من الشعر مع جودته
وشرفه ، وقلة ما جاء فى « بحر المديد » من الشعر المستجاد قِلَّةً ظاهرة ،
مع أهما « أخوان » فى الدائرة الأولى من دوائر الخليل ، كما سترى فيما
بعُد عند بيان الدوائر .

وقال القدماء : « الثَّقَلُ » ، ولا يعنون الدَّمَّ ، وإنما يعنون شيئاً
مبهماً عندهم ، الكشفُ عنه باللفظ المكتوب أمرٌ صعب ، وأصعبُ منه
التعبير عن علاقة هذا البحر بخوالج النفس ، وبالطبائع المركوزة فى بنيةِ
الشاعر نفسه ، وبالحالة التى ينبغى أن يكون متلبساً بها بينه وبين نفسه .
وليس من همى هنا ، أن أصبح فى بحار العروض ، ولكنى أتمنى أن أوفق
إلى تعليل « الثَّقَلِ » فى هذا البحر وحده ، وإلى الإبانة عن بعض ما يتلفع
به من حالات النفس ، ثم لا أزيد على ذلك . وهذا أمرٌ شاقٌ مخيفٌ ، لأنى
أريغ الإبانة ، باللفظ المنطوق ، عن غامض ما يتلقاه أجز الحس بالسمع
المجرد . وأى شىء أصعب من هذا ؟ وإن لم تصدقنى فجزب !

والمتمنى تهيجُ به أمانيه على المعاطب ! فمن البين أن ما أتمناه
سوف يرمى بنا فى اليتم ، يَمُّ العروض الذى لا يُدرك قعره ولا شطاه !
وهو علمٌ شليبُ النشءِ حقهم فى معرفته ، كما شليبوا حقهم فى معرفة
كثير من علوم أمتهم ، ومن علوم لسانها وتاريخها ، بالتحكم والتسلط
فى برامج التعليم من ناحية ، وبالجرأة على حذف علوم كثيرة قديمة بجزرة
قلم ، وبلا تدبُّر أو إعادة نظر ، من ناحية أخرى .

فهل يُؤذَن لي أن أقول شيئاً في أصول « علم العروض » يعين جمهوره القراء ، (لضياح هذا العلم الجليل في زماننا ، وقلة الاحتفال به وبأهله) ، على متابعة ما ينبغي أن نطلبه في بيان « ثِقَلِ » تحشُّه الأذن في مجرى هذا البحر ! وكنت أتمنى ، والأمانى ما علمت ، أن يكون كتاب الخليل في « علم العروض » وصلنا كما كتبه هو ، لأنه واضح هذا العلم ابتداءً على غير قياس . ولكن الذى وصلنا هو كتب العروضيين من بعده ، بعد أن استقرَّ لهم قرائه ، فصاغوه على غير صياغة الخليل فيما أرجح . وإن كانوا في خلال ذلك قد نقلوا كثيراً من أقواله ، مع اختلافهم فيما نقلوا عنه . فمن أجل ذلك جعلت أساس نظرى في « العروض » ، دوائر الخليل الخمس وبحورها الخمسة عشر ، مستعيناً بكتب الخلف من بعده .

وسأبدأ بتحليل بعض المبادئ المعروفة في هذا العلم ، والتي لا يُشَكُّ في أن الخليل هو واضعها ، إذ عليها يتوقف فهم ما أريد أن أقوله ، وعليها أيضاً يعتمد بيانى عن ملاحظة وقفت عليها بغتة في دوائره وعروضه ، وهى ملاحظة توشك أن تكون ، فيما أرجح ، طريقاً مستقيماً يؤدى إلى الكشف عن سرِّ « الدوائر الخمس » التى تركها لنا الخليل ، والتي لم يهتد بعدُ إلى الكشف عن غامضها ، ثم عن أسرار النغم الهائل الذى يتحدَّر من جبال الشعر العربى كله ، قديمه وحديثه ، والذى استخرجه الخليل بالسمع المجزؤ ، ثم حصَّره هذا الحصر المذهل في دوائره الخمس ، وبحورها الخمسة عشر ، فأى رجل كان الخليل بن أحمد !

وسأضمِّن كلامى ما نقله العروضيون ، وما تجده في كتبهم ، وأزيد عليه ما أدانى إليه النظر في الدوائر ، مع التنبيه أحياناً على ما استخرجته من الدوائر . وعروض « الخليل » كله مبنى على شيتين ؛

على ما سَمَّاه : « الأسباب » و « الأوتاد » ، فالأسباب سبيان : « سَبَبٌ خفيف » ، وهو حرفٌ متحركٌ يتبعه ساكن (10) = و « سَبَبٌ ثقيل » ، وهو حرفان متحركان (0 0) ، والأوتادُ وتَدان : « وَتَدٌ مجموع » ، وهو ثلاثة أحرف ، حرفان متحركان ، يتبعهما حرفٌ ساكنٌ (100) = و « وَتَدٌ مفروق » ، وهو حرف متحرك ، يتبعه حرف ساكن ، يليه حرف متحرك (0 / 0) . ومن هذه الأسباب والأوتادُ ، ضَبَطَ الخليلُ غَرَضَهُ بما سَمَّاه : « الأجزاء » ، واتخذ لفظ (فعل) رمزاً ، صَرَفَ منه كلماتٍ موزونةً تدلُّ مجتمعةً على موقع الأوتاد من الأسباب ، وموقع الأسباب من الأوتاد .

و « الجزء » قد يكون مركباً من وتَدٍ مجموع ، معه سَبَبٌ خفيف = وقد يكون مركباً من وتَدٍ مجموع ، معه سبيان خفيفان = أو يكون مركباً من وَتَدٍ مجموع معه سَبَبٌ ثقيل وسَبَبٌ خفيف = أو من وَتَدٍ مفروق ، معه سبيان خفيفان . (وأخرج الخليلُ من هذا التركيب : الوتَدُ المجموع الذى يكون معه سبيان ثقيلان ، لأنهما إذا جاءا بعد الوتد ، تتابعت أربع حركات ، وهو ثقيلٌ للتابع لا يقومُ به الميزان ، وإذا جاءا قبله ، تتابعت ست حركات ، وهو لا يكاد يُنطق ! ثم أخرج الوتَدَ المفروق الذى معه سَبَبٌ ثقيل وسَبَبٌ خفيف ، وهو مثل ما قبله ، وأشدَّ ثِقَلًا ولا يقوم به الميزان . وأخرج الوتَدَ المفروق الذى يكون معه سبيان ثقيلان ، لأنه لا يكاد ينطق ؛ لتتابع خمس حركات فيه) .

وهذه الأربعة التى يَبْنِئُها ، سَمَّاهَا الخليلُ : « الأصول الأربعة » ، وهى تبدأ بالأوتاد ، وجعل رمزَ الأوَّلِ « فعولن » : (فعو) وتَدٍ مجموع ، و (لن) سَبَبٌ خفيف = وجعل رمزَ الثانى « مفاعيلن » : (مفا) وتَدٍ مجموع ، و (عيلن) سبيان خفيفان = وجعل رمزَ الثالث

« مفاعلتن » : (مفا) وتد مجموع ، و (علتن) سبب ثقيل بعده
سبب خفيف = وجعل رمز الرابع « فاع لاتن » : (فاع) وتد مفروق ،
و (لاتن) سببان خفيفان .

ثم أدار الأسباب من حول الأوتاد ، فقدم الأسباب كلها ، وجعل
الوتد آخراً ، فخرجت عنده أربع صور ، ثم جعل الوتد وسطاً بين
سببتين ، فخرجت عنده ثلاث صور أخرى ، طرح منها واحدة ، كما
سأيتن ، وبقي عنده اثنتان ، وهذه الستة سماها الخليل : « الفروع » .

فصارت « الأجزاء » كلها عشرة أجزاء ، وتسمى أيضاً
« الأركان » . و « الأمثلة » ، و « الأوزان » ، و « الأفاعيل » ، و
« التفاعيل » . وهذا الاسم الأخير : « التفاعيل » هو الذى فتن
باستعماله أهل زماننا ، واقتصروا عليه ، ولفعلهم هذا ذبول وقصص !
ورحم الله الخليل !

والعروضيون قد ذكروا كل هذا فى مفتتح كتبهم ؛ ثم أغفلوه
إغفالاً تاماً عندما نظروا فى البحور . والأمر عندى يحتاج إلى إعادة نظير
فى بناء « علم العروض » ، فمن أجل ذلك حاولت أن أرتب ما ظهر لى
فى دوائر الخليل ترتيباً آخر ، وأن أسمى كل وتد باسم ، طبقاً لموقعه من
« الجزء » . وهذا هو التقسيم الذى استظهرته :

أ - فالأجزاء التى تبدأ بالوتد أربعة ؛ وهى « الأصول الأربعة »
التي يدور عليها العروض كله ، وسميت الوتد المبدوء به : « بدءاً »
(يفتح الباء وسكون الدال) ، وجمعه : « أبداء » ، وهذا يانها :

(١) فعولن (٢) مفاعيلن (٣) مفاعلتن (٤) فاع لاتن .

و « البدء » فيها إما وتد مجموع هو فى الأول (فعو) ، وفى الثانى والثالث (مفا) = وإما وتد مفروق فى الرابع هو (فاع) . ويؤن أن الأصل الأول : وتد مجموع يتبعه سبب خفيف ، وهو خماسى = والأصل الثانى : وتد مجموع يتبعه سببان خفيفان = والأصل الثالث : وتد مجموع ، يتبعه سبب ثقيل ، يليه سبب خفيف = أما الأصل الرابع ، فهو وتد مفروق يتبعه سببان خفيفان . وهذه الثلاثة الأخيرة شباعية .

أما الفروع فقسمان : قسم ينتهى بـتد ؛ وقسم يتوسط التـد بين سببه . وطريقة تفريع القسم الأول : أن تأخذ الأسباب مجتمعة ، فتقدمها بترتيبها على التـد . وطريقة تفريع القسم الثانى : أن تأخذ آخر السببين ، أو أحدهما ، فتقدمه عليه ، وبذلك يخرج لنا هذان القسمان من « الفروع » . وهذا التفريع على الأصول مهم جداً عند النظر ، فاجعله ، دائماً على ذكر منك .

ب - والأجزاء التى تنتهى بـتد أربعة ، طبقاً لما يقابلها من الأصول . وسميت التـد فى هذا المكان « طرفاً » ، وجمعه : « أطراف » - وهذه هى :

(١) فاعلن (٢) مستفعلن (٣) متفاعلن (٤) مفعولات

و « الطرف » فيها وتد مجموع فى الثلاثة الأولى وهو (علن) = وتد مفروق فى الرابع ، وهو (لات) . ويؤن أن التـد المجموع فى الفرع الأول يسبقه سبب خفيف هو (فا) = والفرع الثانى : يسبقه سببان خفيفان هما « مُشْتَف » = والفرع الثالث : يسبقه سبب ثقيل يتبعه سبب خفيف ، وهما (متفا) = أما التـد المفروق فيسبقه سببان خفيفان ،

هما : (مفعو) . والفرع الأول : خماسى ، والثلاثة الأخرى شباعية .

ج - وأما الأجزاء التى ينوسطها الوند ، فائنان وحشوب ، وهما فرعان على الأصل الثانى ، والأصل الرابع ؛ وسميئت هذا الوند « وسطاً » وجمعه : « أوساط » ، وهما هذان :

(١) فاعلاتن (٢) مُسن تَفْعِ لن

(وقراءة « تَفْعِ » بفتح التاء ، وسكون الفاء ، وكسر العين) . و « الوسط » فيهما فى الأول : (علا) ، وهو وتد مجموع = وفى الثانى : (تَفْعِ) ، وهو وتد مفروق . وظاهر أن كلا منهما يقع بين سببين خفيفين ، وهما جميعاً سباعيان .

وكان حق هذا القسم من « الفروع » أن يكون أربعة ، كالذى سبقه بعد إخراج الأصل الأول « فعولن » ، لأن (فعو) لا يمكن أن يكون وسطاً بين سبين ، إذ ليس عندنا بعد الوند غير سبب واحد . ولكن خرج الأصل الثالث « مفاعلتن » ، لأنك لو قدمت أول السببين ، وهو سبب ثقيل (عل) ، لتتابعت أربع حركات (عل مفا) ، وهو مما لا يقوم به الميزان ، وخرج أيضاً تقديم آخر السبين ، وهو (تن) ، فيصير على وزن « فاعلاتك » ، ولا يستقيم فى العروض أن ينتهى الجزء بحرف متحرك ، إلا فى الوند المفروق « مفعولات » كما مضى .

فهذه عشرة أجزاء سالمة فى تفصيل حُكم العروض ، وهو الميزان الذى وضعه الخليل فى دوائره ، لئلا يخرج منها البحور الجامعة الخمسة عشر . وأرجح الآن ترجيحاً يشبه اليقين ، أن هذا الذى ذكرته أنفاً بهذا الترتيب ، وبهذا الرسم هو الذى كان فى « كتاب الخليل » ، ولكنه

ساقه سياقة واحدة بغير بيان لموقع الأوتاد من الأسباب طلباً للاختصار .
وهذا شأن كل من يضع أصولاً جديدة لعل لم يسبق إليه ، فما ظنك
بصاحب هذا الجهد الخارق الذى ضبط فيه ما لا يتوهم ضبطه بمثل
السهولة التى تراها اليوم ، وقد استقر عندنا العلم ، واستقامت طرائقه
ومعالمه .

ولكن العروضيين الذى تلقفوا « عروض الخليل ودوائره » شغلهم
ضبط هذا العلم ، وتنظيمه ، وتفريغه ، عن مراد الخليل فى تقسيم
« الأصول » و « الفروع » ، طبقاً لمواقع الأوتاد ، فاستحسنوا أن يجعلوا
هذه الأجزاء العشرة ؛ ثمانية فى اللفظ ؛ وعشرة فى الحكم ! وذلك
لأنهم رأوا التشابه واضحاً فى النطق واللفظ بين الجزء المبدوء بالوتد
المفروق (فاع لاتن) ، والجزء الذى يتوسطه الوتد المجموع
(فاعلاتن) ، فاقتصروا على رسم واحد فيهما جميعاً هو
(فاعلاتن) ، وإن بقى معلوماً عندهم أن (فاعلاتن) المبدوء بالوتد
المفروق ؛ لا يكون إلا فى « بحر المضارع » وحده . رأوا التشابه واضحاً
فى النطق واللفظ بين الجزء الذى يتوسطه الوتد المفروق ، وهو (مس تفع
لن) ، والجزء الذى ينتهى بالوتد المجموع ، وهو (مستعلن) ، فاقتصر
أكثرهم على رسم واحد فيهما جميعاً ، وهو « مستعلن » ، وإن بقى
معلوماً عندهم أن « مس تفع لن » الذى يتوسطه الوتد المفروق ، لا يكون
إلا فى بحرین هما : « بحر الخفيف » ، و « بحر المجتث » ، فكَذلك
آلت الأجزاء العشرة عندهم إلى ثمانية أجزاء : أربعة أصول ، وأربعة فروع
فى اللفظ ، وهى ستة فى الحكم .

وإنما فعلوا ذلك لأن الخليل ، فيما أظن ، لم يبين باللفظ المكتوب
ما ينبغى أن يكون عليه العمل عند النظر فى دوائره ، ولا ألح على بيان

منزلة موقع « الوتد » فى أجزاءه العشرة التى وضعها ، فخفى الأمر عليهم ، ثم اختلط . بل إنَّ الخليل نفسه وضع بين الناس وبين معرفة « موقع الوتد » ، حائلاً يمنعهم من إدراك ما لموقع الوتد فى عروضه من المنزلة ، ذلك بأن جعل أصل « بحر المديد » :

« فاعلان فاعلن ، فاعلاتن فاعلن » ، وجعله واجب الجزء ؛ (أى : حذف الجزء الأخير منه ، وهو : فاعلن) ، فصار ميزان « بحر المديد الأول » : « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » . وهذا أمر سائئته فيما بعد . ومع ذلك ، فأنا أعد ما فعله العروضيون فى جعل الأجزاء العشرة ثمانية فى الرسم عملاً غير صالح ، أضرب بعلم العروض إضراراً شديداً ؛ كما ستري !

وأنا لست عروضياً ، وإنما أنا كمثلك أحب أن أفهم ما أقرأ ، ولأنا لم يكن لقراءة ما نقرؤه معنى ، فأغلق أنا كتابى ، وتعلّق أنت هذا الكتاب ، ثم نرمى بهما جميعاً فى النار ، فلعلها أعقل منك ومتى ، فتحرق هذا الكلام وتأكله ، فربما كان معنى ذلك عندها : أنها تقرأه ويفهمه ، فنكون أحقّ متى ومنك بالحياة ، أى بالتوقّد والتوهج ! فإذا كنت أنت ، وكنت أنا ، ممن يستنكف أن يُنزل هذه المنزلة ، فدعنا نمضى فى النظر فى العروض ، حتى نفهم ما يُقال لنا .

ولأنى لست عروضياً ، فإننى آثرت مخالفة أصحاب العروض فى هذا الموضع على الأقل ، فيما اضطلحوا عليه من جعل الأجزاء ثمانية فى اللفظ ، وعشرة فى الحكم . وما بى حبّ المخالفة ، وإنما الذى بى حبّ الفهم والإفهام . فمن أجل ذلك أحببت لك ولنفسى أن نستبقى فى القسم (أ) صورة « فاع لاتن » ، ذات الوتد المفروق كما هى ؛ فى

الأجزاء ، وفي « بحر المضارع » . وأن نستبقى في القسم (ح) ، صورة ، « مس تفع لن » ، ذات الوتد المروق ، موصولة الأحرف ؛ في الأجزاء ، وفي « بحر الخفيف » و « بحر المجتث » ، فإن لم نفعل خثيثت عليك وعلى نفسى اللبس والاضطراب ، وهما للفهم داءً ما حِقَّ .

وينبغي أيضاً أن تكون على ذكرٍ أبداً من أننا ننظر في عمل « الخليل » نفسه ، وفي دوائره الخمس وبحورها ، لا في « عِلْمِ العروض » كما جاءنا مستقراً في كُتُب الخلف ، وفي كُتُب العروضيين من بعدهم ، وإن كان طريقنا إلى معرفة عمل الخليل هو هذه الكُتُب نفسها ، ولكن بين التَّظَرُّين بونٌ بعيد المدى .

وقبل كلِّ شيء ، فها هنا أمرٌ لا بدَّ من التنبيه إليه ؛ فأنا لن أتناول عمل الخليل من الوجه الذى كان ينبغي أن أبدأ به ، وهو : كيف اهتدى الخليل إلى الشيء الذى سمَّاه « وتداً » مجموعاً أو مفروقاً ، وإلى الشيء الذى سمَّاه « سبباً » خفيفاً أو ثقيلاً ؟ ثم على أىِّ أساس وضع اصطلاحه الذى سار عليه عروضه ؟ ولم كان ذلك كذلك ؟ ولم اتخذ هذا الأسلوب فى تفريع « الفروع » على هذه الأصول الأربعة ؟ وأسئلة أخرى عن أشياء فى « عِلْمِ العروض » ، لم أجد أحداً ألقى إليها بالاً ، ولا طلب تفسيرها أو بيانها . وهذا كله بحث قائم بنفسه ، يحتاج إلى ضرب آخر من البيان غير الذى نحن فيه ، وأرجو أن أستوفيه قريباً فى كتاب عن « عِلْمِ العروض » .

ولما صرفت همى هنا إلى الكشف عن شيئين : عن موقع « الوتد » من « الأسباب » ، ومنزله فى دوائر « الخليل » وفى عروضه ،

ثم عن العلاقة الكائنة بين بحور كل دائرة من الدوائر ، ومعنى ذلك أتى لن أزيد على أن أفسّر عَمَل « الخليل » تفسيراً أرجو أن يكون صحيحاً . وكان عجباً أن أسلافنا رضى الله عنهم قد غفلوا عنه . وشيء آخر ، يحزننى أن أُخلّج منه هذه المقالة ، وهو رسم دوائر الخليل كما وضعها ، وعلة ذلك أن مجلاتنا لا تطيق أن تبذل جهداً غير جهد جمع الحروف ثم صقها وطبعها على الورق . فمن أراد أن يتابع النظر فيما أقول متابعة صحيحة ، فهو واجد فى كتب العروض دوائر الخليل مرسومة^(١) .

ولما كان من العسير أن أشرح الدوائر الخمس جميعاً فى هذه المقالة ، فقد اقتصرْتُ على شرح دائرة واحدة من الدوائر الخمس . هى « دائرة المُخْتَلِف » ، وهى الدائرة الأولى ، وهى التى يقع فيها « بحر المديد » . وضمتُ هذا الشرح بعض ملاحظات وفتت عليها ، تحتاج إلى بيان ونظير .

وبمراجعة الأقسام الثلاثة السالفة^(٢) (أ ، ب ، ج) نتبين أن الخليل اتخذ « الوتد » أصلاً ثابتاً فى بناء كل جزء من « الأصول الأربعة » ، وذلك إذ جعل « الوتد » فى جميعها بدءاً يسوق « سبباً » أو « سببَيْن » . ثم جعل التفريع على هذه الأصول الأربعة بتقديم السببين جميعاً ، أو آخر السببين ؛ على الوتد ، فخرجت له « الفروع الستة » التى بيئتها آنفاً ، فكان الوتد فى أربعة منها « طرفاً » ، وفى اثنين « وسطاً » . ومما يزيد منزلة « الوتد » وضوحاً أنه لا يلحقه تَغْيِيرٌ أو نقص

(١) لكننا نشرناها هنا ، فراجعها أول هذا الكتاب .

(٢) انظر ما سلف ، ص : ٩١ - ٩٣ .

أو حذف ، (وهو ما يسمّيه العروضيون : عِلَّة) ، إلا في بعض البحور . ثم إنّ « العِلَّة » لا تدخل إلا في وتِدٍ بجزءٍ واحدٍ من أجزاء البحر ، لا في جميع أوتادِهِ ، وذلك أنّ البحرَ يتركب من أجزاء معدودة ، نصفُها في المصراع الأول ، ونصفُها الآخر في المصراع الثاني . وآخرُ جزءٍ في المصراع الأول يقال له : « العَرُوض » ، وآخرُ جزءٍ من المصراع الثاني الذي فيه القافية يقال له : « الضَّرْب » . فالعِلَّة لا تدخل إلا « الضَّرْب » و « العَرُوض » ، ولا تدخل سائر الأجزاء . والوتد لا يسقط كلّهُ ، أى لا يحذف كلّهُ ، إلا في موضعين ، الوتدُ فيهما « طَرَفٌ » :

أولهما : في بحرٍ مركّبٍ من أحد الأصول الأربعة ، وهو « بحرُ الكامل » ، وتركيبُ مصراعه :

« متفاعِلن ، متفاعِلن ، متفاعِلن »

فيحذف الوتد المجموع « علن » من الجزء الأخير من العَرُوض ، أو من الضَّرْب والعَرُوض معاً ، وهو الذى يسمّونه « الحَدَدُ » .

والثانى : في بحرٍ مركّبٍ من فرعين ، وهو « بحر السريع » وتركيبُ مصراعه :

« مستفعِلن ، مستفعِلن ، مفعولات »

فيحذف « الوتد المفروق » « لات » من الجزء الأخير من العَرُوض ، أو من الضَّرْب والعَرُوض معاً ، وهو الذى يسمّونه « الصِّلَم » .

أما سائرُ أوتادِ البحور الخمسة عشر ، فلا تُحذف أبداً . فالوتد ، كما ترى ، هو « عِمادُ » كلِّ جزءٍ من الأجزاء العشرة ؛ أصولاً وفروعاً .

ولما كانت البحور مركبة من هذه الأجزاء ، كان يبنأ بعد ذلك أن « الوتد » هو « عماد البحر » أيضاً .

والبحور ثلاثة أقسام ، كما تتبينه من مراجعة الدوائر الخمس ، والبحور الخمسة عشر :

« القسم الأول » بحور مركبة من « الأصول الأربعة » ، ولا يخالطها شيء من « الفروع » ، وهى جميعاً ، « الوتد » فيها « بدء » ، وهى خمسة أبجر، كل بحر منها تقوم عليه دائرة من الدوائر الخمس ، وهى : « الطويل ، والوافر ، والهزج ، والمضارع ، والمتقارب » .

« القسم الثانى » : بحور مركبة من بعض « فروع » هذه الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء من « الأصول » ، وهى جميعاً « الوتد » فيها « طرف » ، وهى ستة أبجر ، وهى : « البسيط ، والكامل ، والرجز ، والشريع ، والمنسرح ، والمقتضب » .

« القسم الثالث » : بحور مركبة من بعض « فروع » الأصول الأربعة ، ولا يخالطها شيء من « الأصول » ، وهى جميعاً ، « الوتد » فيها « وسط » ، وهى ثلاثة أبجر، وهى « الرمل ، والخفيف ، والمجثث » .

فهذه أربعة عشر بحراً ، شذ عنها بحر واحد هو « المديد » ، فإنه مركب من فرعين ، لا يخالطهما شيء من الأصول ، وأحد الفرعين : وتده « وسط » ؛ والثانى : وتده « طرف » . وهكذا جاء فى « دائرة المختلِف » من دوائر الخليل ، مخالفاً للأصل الذى سار عليه فى البحور الأربعة عشر من اتفاق صفة « الوتد » فى كل بحر منها ، وهذا تركيب يصراع « المديد » قبل الجزء : « فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن »

فالوئد فى « فاعلاتن » هو « علا » ، وهو « وسط » والوئد فى « فاعلن » هو : « علن » ، وهو « طزف » ، وهذا اختلاف غريب عن قاعدة الأوتاد فى البحور جميعاً .

* * *

وأستطيع الآن أن أفضى إلى بيان هذا الشذوذ الغريب ، مختصراً للطريق ، ولكنى أخشى أن يكون ذلك خيانة للمعرفة . ولذلك آثرت أن نعيد معاً النظر فى دوائر الخليل وفى تركيبها ، مع بعض الاختصار ، فهذه الدوائر الخمس قسمان :

١- قسم يقوم تركيبه على أصل واحد من « الأصول الأربعة » ، ويتضمن فرع هذا الأصل أو فرعيه . وذلك كائن فى « دائرة المؤتلف » ثانياً الدوائر ، ثم فى « دائرة المشتبه » ثالثها ، ثم « دائرة المتفق » ، وهى الخامسة .

٢- وقسم يقوم تركيبه على أصليين مجتمعين من « الأصول الأربعة » ويتضمن فروعهما . وذلك كائن فى « دائرة المختلف » أولى الدوائر الخمس ، وفى « دائرة المجتلب » رابعة الدوائر .

ولست أريد هنا أن أبحث سراً هذا التركيب ، وإنما أريد أن أفسر عمل الخليل وأبينه ، كما أسلفنا . وفى هذه الدوائر شئ سماه الخليل « المهمل » ، وهو بحر غير مستعمل خارج من الدائرة . وهذا « المهمل » قسمان : قسم « مهمل » مركب من بعض « الأصول الأربعة » . وقسم « مهمل » مركب من بعض « الفروع الستة » . فدائرة القسم الأول التى يقوم تركيبها على « أصل » واحد من الأصول الأربعة ، ليس فيها « مهمل » إلا أن يكون « فرعاً » . وأما دوائر القسم

الثاني ، التي يقوم تركيبها على « أصليْن » من « الأصول الأربعة » ففيها مهمل مركَّب من « الأصول » ، وفيها « مُهمل » مركَّب من الفرع .

وقد عجبْتُ لِذِكْرِ الخليل هذا « المهمل » في دوائره ، ولكنِّي لاحظْتُ بعد التأمل أنه إِنَّمَا نصُّ على هذا « المهمل » في دوائره لفائدة ، لا لغير فائدة ، ولكنَّ أصحابَ العروض أهملوا النظرَ في أمره . فهذا « المهمل » إذا كان مركَّباً من أجزاء كُلِّها « أصول » ، ففرعه أو فرعاه جميعاً ، قد تكون بحوراً مستعملة داخلية في الدائرة ، وإن كان أصلها خارجاً من الدائرة لا يستعمل . وإذا كان هذا « المهمل » مركَّباً من « الفروع » فربَّما كان أصله داخلياً في الدائرة مستعملاً .

والمثُلُ يوضح ذلك ، فالدائرة الثانية ، وهي « دائرة المُؤْتَلِفِ » تتركب من الأصل الثالث « مفاعلن » ، وتضمن فرعيه والوتد المجموع « مفا » بَدْء ، يليه سبب ثقيل وسبب خفيف « علن » ، ومنه يتركب « بحر الوافر » ، ومصراعه :

« مفاعلن ، مفاعلن ، مفاعلن » ، مرتين .

وفرعه الأول ، بتقديم السببَيْنِ على الوتد هو « متفاعلن » : « متفا » سبب ثقيل يليه سبب خفيف ، و « علن » وتد مجموع طرف . ومنه يتركب البحر الثاني في هذه الدائرة ، وهو « بحر الكامل » ، ومصراعه :

« متفاعلن ، متفاعلن ، متفاعلن » مرتين .

وفرعه الثاني ، بتقديم السبب الأخير على الوتد ، هو « فاعلانك » : « فا » سبب خفيف ؛ و « علا » وتد مجموع

« وسط » ، و « تك » سبب ثقيل ، ومنه يتركب « بحر مهمل » خارج من الدائرة ، مصراعه :

« فاعلاتك ، فاعلاتك ، فاعلاتك »

وقد ذكرتُ إحدى عِلَلِ إهماله فيما سلف . فهذا مثال الدائرة التي تتركب على أصل واحد من « الأصول » ، وعليها تقيس الدائرتين الأخريتين من دوائر القسم الأول .

أمّا الدائرة التي تتركب من أصليين من « الأصول الأربعة » ، فسأجعل مثالها « دائرة المختلِف » ، وهى الدائرة التي يقع فيها « بحر المديد » ، وكنْتُ أُحِبُّ أن أفصِّل القولَ فى الدائرة الأخرى من هذا القسم ؛ وهى « دائرة المختَلِب » ، ولكن الأمر يطول ، مع أنّها أحقّ الدوائر الخمس بالنظر والتأمل .

فدائرة المختلف ؛ وهى الدائرة الأولى ، تتركب من أصليين : « فعولن » وهو خماسى ، و « مفاعيلن » وهو سباعى ، وفيها بحران مركبان من هذين الأصلين ؛ أحدهما مستعمل داخل فى الدائرة ، والآخر مهمل خارج من الدائرة ، وهذه صفتُ تركيبهما ، وتركيبُ فروعهما :

١- « بحر الطويل » ، وتركيب مصراعه :

فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن « مرتين .

« فعو » ، وتد مجموع بدء ، و « لن » سبب خفيف = و « مفا » وتد مجموع بدء ، و « عيلن » سببان خفيفان .

« أ » وفرعه الأول ، بتقديم الأسباب جميعاً على الأوتاد ،
وتركيب مصراعه :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » ، مرتين

والوُتدُ في جميع أجزائه « عِلن » ، وهو وتد مجموع « طَرْف » .
وهذا البحر الفرع لم يذكره الخليل في الدائرة ، ولم يبين أيضاً أنه
مهمل ، ولكنّه استعمل مكانه فرعاً آخر سنذكره بَعْدُ ، وكان حقُّ هذا
البحر أن يكون ثانياً بحورِ الدائرة ، وهو « بحر المديد » .

« ب » وفرعه الثانى ، بتقديم السبب على الوند فى :
« فعولن » ، وتقديم آخر السببِين على الوند فى : « مفاعيلن » ،
فيصير مصراعه :

« فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن » ، مرتين .

وهو بحر « مهمل » خارج من الدائرة « فاعلن » : « فا » سبب
خفيف ، و « عِلن » وتد مجموع طَرْف = و « فاعلاتن » ، « فا »
سبب خفيف ، و « علا » وتد مجموع وَسْط ، و « تن » سبب
خفيف . وخرج من الدائرة لاختلاف أوتادِهِ على غير نسقِ عروضِ الخليل
كله ، إذ جمع بين وتد مجموع وَسْط ، ووتد مجموع طَرْف .

هذا شرح البحر المركب من الأصلين على هذا الترتيب . ثم
يتركب منهما بحر آخر فى الدائرة مع تغيير ترتيبهما ، بتقديم أحدهما
على الآخر ؛ وهو :

٢- بحر « مهمل » تركيب مصراعه :

« مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن ، فعولن »

« أ » : وفرعه الأول ، بتقديم الأسباب جميعاً على الأوتاد ،
وتركيب مصراعه :

« مستفعِلن ، فاعِلن ، مستفعِلن ، فاعِلن » ، مرتين .

والوتد فى جميع أجزائه « علن » ، وهو وتد مجموع طرف ،
وهو « بحر البسيط » .

« ب » : وفرعه الثانى بتقديم السبب الأخير على الوتد فى :
« مفاعيلن » . وتقديم السبب على الوتد فى : « فعولن » ، وتركيب
مصراعه :

« فاعلاتن ، فاعِلن ، فاعلاتن ، فاعِلن » ، مرتين .

والوتد فى « فاعلاتن » ، هو « علا » ، وتد مجموع وسط =
والوتد فى « فاعِلن » ، هو : « علن » وتد مجموع طرف . فكان حق
هذا البحر أن يخرج من الدائرة لاختلاف أوتاده ، كما خرج البحر الذى
هو فرع ثان على « بحر الطويل » السالف ، ولكن الخليل ، رحمه الله ،
جعل هذا البحر المختل الأوتاد « بحر المديد » ، الذى كان حقه أن يكون
الفرع الأول من « بحر الطويل » ، وهو :

« فاعِلن ، مستفعِلن ، فاعِلن ، مستفعِلن » ، مرتين .

والذى أوتاده كلها أطراف ، والذى لم يشذ عن الطريق المستتب
الذى سارت فيه البحور الأربعة عشر من قبله ، كما أسلفنا .

وَأَشْفِ التَّأْمَلَ فى هاتين الصورتين اللتين ظَفَرْنَا بهما لبحر المديد =
إحداهما على الطريق المستتب ، والأخرى شاذة عنه = يدل على أنَّهما

شيء واحد . فالصورة الأولى المستتبّة على الطريق ، والتي أوتاد كلّ أجزائها « أطراف » ، وهى :

(١) « فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » .

مطابقة للصورة الأخرى الشاذّة عن الطريق ، التى أوتاد بعض أجزائها « وسَط » ، والبعض الآخر « طَرَف » ، وهى :

(٢) « فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، فاعلن » .

ومعنى ذلك أنّ مكان الأوتاد فى صورة هذا البحر الثانى ، هو نفس مكانها فى صورة البحر الأول ، فلو كتبتّه هكذا :

« فاعلا ، تن فاعلن ، فاعلا ، تن فاعلن » .

وكتبت تحتّه : « فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مستفعلن » .

لرأيت أنّ مكان الوتد ، وإن كان فى « فاعلاتن » وسطاً ، وهو « علا » ، إلّا أنه وقع فى موقع الوتد الطرف « علن » فى « فاعلن » ، فهذا معنى التطابق فى البحر . ونسبة الأسباب إلى الأوتاد فى الصّورتين واحدة ، وموقع الوتد بينهما لم يتغير ، وإن كانت الأجزاء التى رُكِبَتْ منها الصورة الأولى ، كلّ أوتادها أطراف ، وكانت الأجزاء التى رُكِبَتْ منها الصورة الثانية مختلفة الأوتاد ، لأنّ ظاهر موقع الوتد من الجزء « فاعلاتن » « وسَط » ، وموقع الوتد من الجزء « فاعلن » طَرَف ، ويبيّن بذلك أنّ وَزْنَ الصّورتين واحد ، فبأيّهما وزّنت « بحر المديد » ، فقد أصبّت الميزان . (والنّظر فى الدائرة يبيّن ذلك بأوضح ممّا بيّناه)^(١) .

(١) أنظر الدائرة الأولى فى أول الكتاب .

وإدخال الخليل هذه الصورة الثانية الشاذة عن الطريق المُستتب في الدائرة ، وإغفاله الصورة المستتبة على الطريق ، وترك ذكرها في الدائرة ، له أسباب . فمن أول ذلك ؛ أنه أراد أن يدل على أن « الأجزاء العشرة » التي لهج الناس اليوم بتسميتها « التفاعيل » ، إنما هي ضوابط للأوتاد ، وموقعها بين الأسباب حين تركب منها البحور . وليدل أيضاً على أن مواقع الأوتاد بين الأسباب في البحر ، هي « عماد البحر التي تضبطه » ثم ليدل أيضاً على أن هذه « الأجزاء العشرة » (أى : التفاعيل) ، لا معنى لها في ذاتها ، وإنما تكتسب معنى حين تركب منها البحور المختلفة .

ولولا ذلك ، لكان في استطاعة الخليل أن يبنى « بحر المديد » كله على الصورة الأولى ، فيجعل أعاريضه ثلاثة ، وأضرته ستة ، كما هو معروف في علم العروض ، ثم يجعله مجزوءاً وجوباً كما هو ، ثم يجعل عروضه الأولى صحيحة ، وضربها مثلها صحيحاً . ويكون شاهده فيها بيت المديد أيضاً :

اعْلَمُوا أَنِّي لَكُمْ حَافِظٌ شَاهِدٌ مَا كُنْتُ ، أَوْ غَائِبٌ

ووزنه :

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن »

مكان وزنه في العروض :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلن »

ثم يدير أعاريضه وأضرته على هذا ، بلا مؤونة عليه فيه ، إلا في شيء واحد ، وكأنه هو أحد الأسباب التي جعلت الخليل يؤثر الميزان الثاني : « فاعلاتن فاعلن » المختل مواقع الأوتاد من أجزائه ، على الميزان

الأول : « فاعلن مستفعلن » المستتب مواقع الأوتاد من أجزائه ؛ وذلك أن يجعل « العروض الأولى من المديد » ، وهى :

« فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن »

مُرْفَلَّة العروض والضرب ، و « الترفيل » : هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، وهو لا يدخل إلا الضرب ، وقلما يدخل العروض ، فيصير « فاعلن » بزيادة السبب الخفيف « فاعلاتن » ويصير ميزانه عندئذ هكذا .

« فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن فاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن »

ومثُل ذلك يقال عن « عروض المديد الثانية » ، فاختار الخليل الصورة الثانية « فاعلاتن ، فاعلن » (المختلة مواقع الأوتاد من الأجزاء) ، ليخرج من جعل « الترفيل » واقعاً فى الضرب والعروض معاً ، وهو عنده لا يقع إلا فى « بحر الكامل » وحده ، وفى ضربه فحسب .

هذا ، وظاهرة أخرى تقرّر مكان « الوتد » فى ضرب البيت وفى عروضه . وذلك أتى رأيت عروض الخليل كله يدل على أن الجزأين الأولين من البحر ؛ هما اللذان يقرران مكان الوتد فى العروض والضرب ، (وأنا أسمى الجزء الأول : « الصبوت » أو « حايدى النغم » ، والجزء التالى له : « الصدى » أو « الحبيب ») ، فإذا اختلف موقع الوتد فى الجزأين الأولين = فكان أحدهما طرفاً ، والآخر وسطاً = لم تدر ما يكون موقع الوتد بعد فى العروض والضرب ، وعندئذ يضطرب نغم البحر كله ويختل ، لاختلال نسبة الأسباب إلى الأوتاد ؛ لا فى الأجزاء من حيث هى أجزاء ، بل فى مجرى البحر نفسه من أوله إلى آخره . وهذا أيضاً من أعظم الدلالة

على أنّ « الأجزاء » (أى : التفاعيل) ، ليس لها فى ذواتها شأن ، بل كلّ شأنها كائن فى تركيبها من البحر .

وقد قلت ، من قبل ؛ إنّ فِعْلَ الخليل ، فى إدخاله هذا البحر المختلةً مواقعَ أوتادِ أجزائه ، مكانَ البحر المُشْتَبِيةِ مواقعَ أوتادِ أجزائه ، كان هو الحائل بين الناس وبين معرفة « موقع الوند » فى العروض ، ومنعهم أن يدركوا ما لموقع الوند من المنزلة فى عروضه^(١) . وغفلتُنا عن هذه الحقيقة هى التى أدت إلى انحصارِ الهممِ فى ضبط « عِلْمِ العروض » ، وفى تفسير بعض قواعده ، دون الانطلاق إلى تفسير مُبْهِماتٍ كثيرة فى هذا العلم ، الذى خرج من عند الخليل تاماً جامعاً ، أى خرج من عنده قواعدٌ مستقرّةٌ يدلُّ الاستقراء على صِحَّتِها وكمالِها .

ومن أوضح مُبْهِماتِ هذا العلم : « الجزء » ، (وهو حذفُ جزأين من أصل تركيب البحر ، آخرُ جزء من المِصرع الأول ، وحذفُ أخيه من آخر المِصرع الثانى) ، وجعله بحوراً لا يدخلها « الجزء » ، وبحوراً واجبة « الجزء » . وبحوراً جائزاً منها « الجزء » . لِمَ ؟ ليس عند أحد جوابُ ذلك ! وليس هذا فحسب ، بل إنه أفضى أيضاً إلى الاتكاء اتكاءً شديداً على « الأجزاء » (التفاعيل) ، حتى شغلت صورةً بنائها النَّاسَ عن الحقيقة التى من أجلها وُجد هذا البناء .

ورجِمَ الله الخليلَ ، فقد كان هذا منه سبباً فى أن ينشأ صِغارٌ ظنُّوا أنّهم قد صاروا فجأةً أكثرَ من « الخليل بن أحمد » ، فسَلَقُوهُ بِالسِّينَةِ جِدَادٍ ، لم يُعْنُوا أَنْفُسَهُمْ عَنَاءً فى البحثِ عن الجُهدِ الخارق الذى تَلَقَّى به موسيقى الكلام نثره وشِعْره ، حتى استطاع أن يميّزَ كُلاًّ من كُلاًّ ، ثم

(١) انظر ما سلف ص ١٠٦

استطاع أن يميز نَعْمًا من نَعَم ، ثم استطاع أن يفصل كل نَعَم على حدته ، ثم استطاع أن يعرف نَسَب كل نَعَم إلى أخيه ، ثم استطاع أن يضع لكل نَعَم أساساً يقوم عليه لا يختل . ثم استطاع أن يركب لهذا النعم « أجزاء » فيها ضابط لا ينحل ضبطه ، ثم يركب من هذه الأجزاء دوائر جامعة لبحور جمهرة الشعر العربي كله ، بلا اختلاف ولا اختلال .

فأَيُّ رجلٍ كان الخليلُ بن أحمد ! وأَيُّ أذنٍ ! وأَيُّ جسٍّ ! وأَيُّ عقلٍ ضابطٍ كان عقله !

والإتكاء على (التفاعيل) ، التي هي الأجزاء العشرة ، هو الذى أفضى إلى ما فُتِنَ به أهلُ زماننا فى شأن « التفعيلة » ! وظنَّهم أنَّها شئٌ قائمٌ بذاته ، فاحتطب كلُّ مَنْ قَدَرَ « تفعيلة » يحملها على مُنكبِهِ ، وانتصب فى لُقَم الطريق (أى : وسطه) ، وهو يخالُ نفسه رائداً قد انحَدَرَ من دُرَى جبالِ الشُّعر ، ثم يوقد فيها اليوم بصيصاً يتوهَّمه غداً ناراً ساطعةً تضيء للشعر العربى طريقاً تفضى إلى جنان الشعر !

ودع عنك بالمرّة ، عُوَاة : « مات الشعر العربى ، مات مات ، وفى ذيله سبع لقات » ، فذلك أهون شأنًا ، لأنّه لا بقاء له ، ما بقى فى جماجم البشر الشئ الذى يقال له : « عقل » ، لا الأبعد الذى يقال له : « رار » ، (وهو المخُ الدائب كمنخ العظام البوالى) . وقى الله الناس شرّه .

وليس معنى هذا أتى أقطع بأن الشعر كُتِبَ عليه أن يقفَ عند البحور الخمسة عشرَ وحدّها ، بل صريحُ العقل يدلُّنى على أن الخليلَ نفسه لا يمكن أن يتوهم ذلك ، لأنّه عرف شعراً كثيراً وصل بعضُه إلينا من الجاهلية ، ممّا لا يدخل فى عروضه مستويّاً كل الاستواء ، وهو مع ذلك من جيّد الشعر وبارعه وأشدّه إتارة للنفس . ويدلُّنى صريحُ العقلِ

أيضاً على أَنَّ الإتيانَ بجديدٍ في بُحورِ الشُّعرِ ممكنٌ ، ولكنَّ دونَ ذلكِ
خَرَطُ القَتَادِ ، كما يقولون . فإن هذه الزيادة لن يتمَّ كونُها ، إلَّا لقليلٍ
من الشعراء في الزَّمان بعد الزَّمان ، ولن يتمَّ أيضاً إلَّا بعد أن يُصْبِحَ تراثُ
الشُّعرِ العربيِّ كلُّه نافذاً في النفس والعقل والعاطفة ، وبعد أن تكشف
النفوسُ والعقولُ معاً جمالَ تركيبِ هذه اللُّغة ؛ في بناءِ كلماتها ، وفي
جزءِ حُرُوفها ، وفي تركيبِ جُمَلِها ، وفي صُورِ بيانها المختلفة . ولن
يتمَّ ذلكَ إلَّا لنفوسٍ مستوية بلا آفةٍ ، وعقولٍ مضئية بلا عاهةٍ ، ثم تأتي
ساعةُ الميلادِ على غيرِ استكراه أو زحير ، فعندئذٍ ينبثق النورُ الساطعُ من
ألسنةٍ متوهجة ، تتحدى السدودَ والظلمات .

* * *

بقيتُ أشياء قليلة . فما هذا « الثَّقُلُ » في « بحر المديد العروض
الأولى » ، كالَّذِي وَصَفَهُ القَدَمَاءُ = أو « الصعوبة والعسر » ، كالَّذِي
وصفه صديقنا الجليل الدكتور عبد الله الطيب ؟ ولمَّ أَدَى هذا « الثقل »
إلى أن يقلَّ استعمال هذا البحر في الجاهلية والإسلام إلى زماننا هذا ؟

والجواب عن هذين السؤالين ، يرُدُّنا مرةً أخرى إلى ميزانه في
« عِلْمِ العَرُوضِ » ، ولتمام البيان سأجعل ميزانه هو المستتبُّ الأوتاد :
« فاعلن مستفعِلن » ، أربع مرات . والمديد لا يكون إلَّا مجزوءاً (أى
محذوف « مستفعِلن » الأخيرة من العروض ، ثم من الضرب) ،
فميزانه مجزوءاً هو هذا :

« فاعلن ، مستفعِلن ، فاعلن فاعلن ، مستفعِلن ، فاعلن »

فلَمَّا دخله « التَّزْفِيلُ » في العَرُوضِ والضُّربِ جميعاً (وهو زيادة
سبب خفيف على الوتد) « عِلن » في آخر كل مصراع ، صار هكذا :

«فاعِلن، مُستفعلن، فاعِلن (تن) فاعِلن، مُستفعلن، فاعِلن (تن)»

فالحادى والمجيب فى المصراع الأول (وهما : الصّوت والصّدَى ،
أى الجزآن الأوّلان معاً) ، ووتدهما « طرف » ، يتطلبان من تمام التّعَم
أن ينقطع على وتد « طرف » فى العروض وهو آخر المصراع الأول :
(فاعِلن) ، فتكاد تقف ، وتردّد قليلاً ، وتُحجم بعض الإحجام ،
ولكن « الترفيل » يسرع بك إلى طرح التردّد والإحجام مُسرّعاً قائلاً :
« فاعِلن تن » أو : (فاعلاتن) . ثم تأخذ فى المصراع الثانى ، فيحملك
الحادى والمجيب (فاعِلن مُستفعلن) على أن تقطع التّعَم مرةً أخرى ،
على وتد « طرف » فى الضرب ، (وهو آخر المصراع الثانى
« فاعِلن ») ، فتقف متردّداً مُحجماً مرةً أخرى ، وسرعان ما يستفزك
« الترفيل » فنطلق مُسرّعاً قائلاً : « فاعِلن ، تن » (أو فاعلاتن) .

فهذا النزاع الخفى الذى تجده بين ما يتطلبه نعم « الحادى ،
والمجيب » وما يستفزك إليه « الترفيل » لا محالة = ثم ما تجده من التردّد
والإحجام ، ثم ترك التردّد والإحجام فجأة إلى الانطلاق = ثم حدوث
ذلك مرتين فى زمن متقارب ، وفى مجرى البحر = كل ذلك أكسب
« بحرَ المديد ، العروض الأولى » ، هذه الصفة التى عبّر عنها القدماء
بأنها « يَقلّ فيه » ، وما هو بثقل ، إنما هو ما وصفت لك من النزاع
الخفى المتنازع بين « الحادى والمجيب » ، وبين الترفيل وما أوجب عليك
نزاعهما من توقّف وتردّد وإحجام ، ومن استفزاز مُسرّع بك إلى
الانطلاق ، ثم حدوث ذلك كله فى زمن متقارب .

وتذوّق التّعَم ، والتأنى فى التدوق ، هما الفيصل فى إدراك حقيقة
هذه الصفة التى وصفت . أما عبارتى عنها ، فأخشى أن أكون قد
قصّرت فيها بعض التقصير ، من حيث أردت الاختصار .

وأما كيف أَدَّى هذا الذى وصفت إلى قِلَّة استعمالِ « بحر المديد العروض الأولى » فى شعر الجاهلية والإسلام إلى زماننا هذا ، فليس داخلاً فى « عِلْم العروض » ، ولا فيما سَمَّوه « ثِقَلًا فيه » ، بل إنَّ طبيعة النِّغم التى استبدَّت بهذا البحر ، منذ أَطْلَقَهُ « حادى النِّغم ومجيئه » ، (وهما : فاعلن مستفعلن) ، كَشَفَتْ عن خَلِيقَتِهِ من البُطءِ والأناة فى « فاعلن » ، ثم مساورة السَّعى والعَجَلَةِ فى ذُبْدِيَةِ السَّبَبَيْنِ الخفيفين من : « مستفعلن » ، إلى أن يكفَّ منهما مستقرُّ الوجد المستقبل ، ثم إطلاله على بُطءِ وأناةٍ فى الجزء الثالث (فاعلن) ، حيث يتوقع أن يستقرَّ عند الوجد المتطرف ، فلا يكاد يؤنس من نفسه قراراً حتى يحجم ويتردَّد ، للَّذى يجده من حافز « الترفيل » ، فلا يكاد يَقَرُّ عليه حتى يُقْلِقَهُ « الترفيل » فَيُسْرِع ، فَيَتَلَقَّه « حادى النغم ومجيئه » فى المصراع الثانى ، فيدخل فى بعض الأناة والبُطء ، ثم السَّعى والعَجَلَةِ ، ثم يُكفَّ منه الوجد ، ثم يدخل فى بَطءِ وأناة ، وتردَّد وإحجام وانبعاث لداعى « الترفيل » ، ثم ينقطع . وهذا الذى حاولتُ أن أَصِفَهُ بالعبارة ، يُفْهِمُنِي فى نَعَم « المديد » قَلْقًا وخَيْرَةً ، وَبَسْطًا وَقَبْضًا ، تَتَابَعُ كُلُّهَا فى خِلَالِهِ دِرَاكًا ، فتشدُّ إليها المتغنَّى به المترنم ، وتكبح من غُلُوَائِهِ كُلَّمَا أَوْشَكَ أَنْ يُسْرِعَ أو يَسْتَرْسَلَ حتى يذعنَ وَيَتَّيِدَ .

ثم يزدادُ سلطانُ هذا النِّغم سَطْوَةً فى القبض بعد مُشارَفَةِ البسطِ والاستراحة إليه ، حين يدخل عليه أحياناً لا محالة « زِحَاف الخبن » ، الذى يُسْقِط الثانى الساكن من « فاعلن » فيصير « فعلن » متتابع الحركات ، و « زحاف الطَّيِّ » فيسقط الرابع الساكن من « مستفعلن » فيصير « مفععلن » ، ويصير « حادى النِّغم ومجيئه » : « فعلن » مفععلن ، فيقبل على « فاعلاتن » فى العروض ثم فى الضرب ، فإذا

هى كالأهة بعد انقباض فى النفس ، جَلَبَهَا إليه « الترفيل » ، الذى وَهَبَ البحرَ ما لم يكن فيه مِسْحَةَ الكآبة التى تنساب كآتها ظِلُّ عَمَامَةٍ يغمره ، تم يفارقه ، ثم يعود ، وهكذا دَوَالِيكَ .

ونغم هذا « المديد المرقل » كما وصفته ، يوجب على المترنم (وهو الشاعر) إذا لَابَسَهُ ، أن يلابسه وهو فى حالٍ مطيقةٍ لاحتمال سطوته ، بين القلق والحيرة ، والبسط والقبض ، وهى نتائج عليه دِرَاكًا لا تفتّر . وليس كلُّ مترنم يُطِيق ذلك ، أو يصبر عليه إذا طال ، وليس كلُّ مترنم بقادر على أن يقبل سطوة تكفه إذا أراد أن يسترسل . وليس كلُّ مترنم يَحْلِكُ الأداة التى تطيعه ، حتى يبذل لهذا النغم المستبد ما يتطلبه منها ، (وأعنى بالأداة اللّغة) . وهو مع سطوته ، نَعَمٌ لا ينقاد لِمَنْ يخضع له كلُّ الخُضُوعِ ، بل ينقاد لمن يقبل عليه خاضعاً ، ثم لا يلبث أن يفضَّ بعضَ أغلاله ، ليفرض على هذا النغم بعضَ سلطانيه هو ، وبعضَ سَطَوَتِهِ هو ، لكى يردّه إلى الطّاعَةِ بعد النخبِ ، وإلى الإذعانِ بعد الغلوِّ . ثم لا يفعل ذلك به إلا مترقّقاً لا يُطغيه حبُّ الغلبَةِ ، ولا يَزِدُّه عُلُوُّ سلطانيه على سُلْطَانِ النغم .

ثم هو بعد ذلك ، نَعَمٌ يُطَالِبُ المترنم بأن يَنْبِذَ إليه الكلماتِ حيّةً موجزةً مقتصدة خاطفة الدلالة ، تُنبذ فى أناةٍ وتؤدّة ، فإذا هى واقعةٌ منه فى حاقٍّ موقعها لا تتجاوزه . بل ربما زاد فطالبه بأن تكون أنفُسُ الكلماتِ دالّةً بينائِها ووزنِها وحركاتِها وجزسها ، على المعنى المستكن فيها ، بلا استكراهٍ ولا قسِرٍ . ولأنّه نغمٌ ذو سطوة على المترنم وعلى أدواته ، فهو لا تُطِيق خلائقُه احتمال التشبيه المركب المسترسل ، ولا الصورِ المزدحمة المتعانقة المستفيضة = ما هو إلّا التشبيه المُشرف ، الذى ييسط عليه ظلاله دونَ جِزْمِهِ ، وما هى إلّا الصورة المنقّمة المحدّدة

القسمات ، تشف عنها الكلمة والكلمتان ، دون الصورة المنبسطة التي تتشاجر فيها الشحوص ، وتتداخل الألوان .

وعلى ذلك ، فأوفى حالات المترنم حين يلبس هذا النغم ، أن يكون على حال « تَدَكُّرٍ » لشيء كان ثم انقضى ، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيد ، متراحة تزدحم فيها التفاصيل ، فيختار من صورها بُدْأً وأطرافاً تبين عنها بالإشارة الجامعة دون التصريح ، وبالاقتصاد الحكيم دون التبذير ، وبالأناة دون العجلة ، بلا هياج عاطفية ، ولا نضرم نفس ، وبلا غلو في كتمان ، وبلا طغيان في بوح . وأياً ما كان المعنى الذي يعالجه المترنم في قرارة نفسه حين يلبس هذا النغم : من غَضَبٍ ، أو رضى ، أو سُخْطٍ ، أو عتابٍ ، أو حُزْنٍ ، أو فَرْحٍ ، أو وَصْفٍ ، أو ما شئت ، فلا بُدَّ أن تكون هذه السمات ظاهرة في عبارته ، وصريحة في دلالته ، ومطابقة للحركة في خلال هذا النغم ، بقلقه وخيرته ، وبشطيه وقبضيه . وإلا فإن المترنم لن يحصل منه إلا على التعب واللجاجة .

ومن أجل ذلك ، ظننت أن قلة استعمال هذا البحر في الجاهلية والإسلام إلى زماننا ، مردودة إلى هذا الذى وصفته ، لأنَّ النفوس لا تطيق ذلك إلا في الحين بعد الحين ، وإذا أطاقت ساعة لم تصبر عليه ساعات ، ولذلك لم نظفر منه إلا بالمقاطيع القصار ، وشذت قصيدة ابن أخت تأبط شراً ، (وعدة آياتها ستة وعشرون بيتاً) فى الجاهلية ، وقصيدة الطرماح (وعدة آياتها ثمانون بيتاً) ، فى الإسلام .

وأظن أن أبا عبيد البكرى ، لم يصف قصيدة ابن أخت تأبط شراً بأنها « نَمَطٌ صَعْبٌ » ، إلا من هذا الوجه ، لا من حيث قال صديقنا الدكتور عبد الله الطيّب : إن فى بحر المديد « صلابةً ووحشيةً

وَعُثْفًا » ، وبأن نغمانه فيها « قعقة وتقطع من نوع التقطع الذى تسمعه بين دقات القاطرة » ، وأنه لا يستبعد أن تكون تفعيلاته « قد اقتبست فى الأصل من فرع الطبول التى كانت تُدق للحرب » ، وأن أبيات مهلهل ، وأبيات ابن أخت تأبط شراً « مرثيتان نائرتان مُفعمتان بروح الانتقام » . ومع ذلك فإننى رأيت أبا عبيد البكرى ، علق على أربعة أبيات ، رواها أبو عليّ القالى فى أماليه ، ولم يتعرض لذكر صعوبة نطقها ، مع أنها من « بحر المديد العروض الأولى » الذى منه قصيدة ابن أخت تأبط شراً .

ولو تأملت هذه الأبيات القليلة ، لوجدت الصفة التى وصفت أليق وأحق ، يقول الأعرابى :

ما لِعَيْنِي كُجِلْتُ بِالشَّهَادِ وَلَجَنَيْي نَابِياً عَنْ وَسَادِي
لَا أَذُوقُ النَّوْمَ إِلَّا غِرَاراً مِثْلَ حَسْبِ الطَّيْرِ مَاءِ الثَّمَادِ
أَبْتَنِي إِضْلَاحَ سُغْدَى بِجُهِدِي وَهَى تَسْعَى جُهِدَهَا فِي فَسَادِي
فَتَنَارُكُنَا عَلَى غَيْرِ شَيْءٍ رُبَّمَا أَفْسَدَ طَوْلُ الثَّمَادِي

فهذا الأعرابى المترنم ، هو كما ترى ، فى حالٍ تذكُّرٍ ، وهو مقتصدٌ ، فلقٌ فى اقتصاده ، صريحُ العبارة ، خاطفُ الدلالة ، مُلقٍ بالتشبيه فى حاقٍّ موضعيه ، ماسخٌ بالحزن وجه الذكري ، ماضٍ إلى غاية على قلبي ، ولكنه متأنٌ شديد الأناة ، يريد أن ييوج ولكنه يحجم ، لكلماته ظلالٌ تغشى النغم مغايبها بلا إسراف جامع ، ولا بهخل قابض . ولو شئت أن ترى هذه الصفة فى شعر غيره من « بحر المديد ، العروض الأولى » ، فانظر إلى ما يقوله « ابن أبى ربيعة فى الثريا بنت على بن عبد الله » ، وكنايته عنها بنجم « الثريا » بالطف فصد ، وأرق عبارة ، ويذكر صاحبه « ابن أبى عتيق » وما كان قاله له :

لَيْتَ شِعْرِي ، هَلْ أَقُولُ لِرُكْبٍ بِقَلَاةٍ ، هُمْ لَدَيْهَا هُجُوعٌ ؟
 طَالَ مَا عَزَّيْتُمْ ! فَارْكَبُوا بِي حَانَ مِنْ نَجْمٍ « الثُّرَيَّا » طُلُوعٌ
 إِنَّ هَمِّي قَدْ نَفَى النَّوْمَ عَنِّي وَحَدِيثُ النَّفْسِ قَدْ مَأَى وَلُوعٌ
 قَالَ لِي فِيهَا « عَتِيقٌ » مَقَالاً فَجَبَرْتُ مِمَّا يَقُولُ الدُّمُوعُ !
 قَالَ لِي : وَدُّعْ سُلَيْمِي وَدَّعْهَا ! فَأَجَابَ الْقَلْبُ : لَا أَسْتَطِيعُ
 لَا شَفَايَ اللَّهُ مِنْهَا ؛ وَلَكِنْ زِيدَ فِي الْقَلْبِ عَلَيْهَا صُدُوعٌ
 لَا تَلْمَنِي فِي اسْتِثْنَائِي إِلَيْهَا وَأَبْلِكْ لِي مِمَّا تُجِنُّ الضُّلُوعُ

وَأَنَا أَفَارُقُكَ ، وَأَدْعُكَ وَهَذَا السَّحَرُ لَتَتَأَمَّلَهُ كَيْفَ شِئْتَ ، وَلَتَرَى
 أَيْنَ يَقَعُ مِمَّا قُلْتَ ؟ وَأَيْنَ يَقَعُ مِنْهُ مَا قُلْتَ . وَانْظُرْ أَيْنَ بَلَغَتْ سَطْوَةُ النَّغَمِ
 عَلَى الْمَتَرِّمْ ، وَسَطْوَةُ الْمَتَرِّمْ عَلَى النَّغَمِ !

وقد وجدتُ في نفسي شيئاً طلبتُ الإبانة عنه ، فلا أدري
 أحسنتُ أم أسأت ، أبلغتُ أم قصَّرت ؟ وما كل ما تحسَّنه واضحاً في
 نفسك ، تستطيع أن تحسن الإبانة عنه ، ورحم الله إمامنا الشافعي ، فقد
 روى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في « كتاب الوساطة »
 (ص : ٤٣٠) قال : حدثني جماعة من أهل العلم ، عن أبي طاهر
 الحازمي وغيره من شيوخ المصريين ، عن يونس بن عبد الأعلى ، قال :
 سألت الشافعي ، رضي الله عنه ، عن مسألة فقال : « إني لأجدُ بيانها
 في قلبي ، ولكن ليس ينطقُ به لساني » .

وما أحرى الشافعي بالسداد ! فإن كنتُ أحسنتُ الإبانة فبهتوفيتي
 من الله ، وإن كنتُ أسأت فمن العجز والتقصير أتييتُ ، وعسى أن
 استدرك ما قصَّرتُ عند النَّظَرِ في القصيدة التي وَلَجْتُ بنا المضائق ،
 وألقتُ بنا في الأزمانِ !

نَمَطٌ صَغِيرٌ ، وَنَمَطٌ مُخَيَّفٌ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْيَمِّ سَائِدٍ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِصْيَانُ !
أبو العلاء المعري

معذرة ، فقد بعد العهد بما كنتُ كتبْتُ ا ولكن أظنني فرغت ،
(فيما سلف) ، من بيان باب من أبواب منهجى الذى أتبعه فى مُدارسةِ
قصيدة من الشعر الجاهليّ ، يكون فى نسبتها إلى شاعرٍ بعينه خلاف .
وكان الطريقُ ، كما رأيْتُ ، وُغراً ، محفوفاً بمخاطر الضلال .

وقد ذكرتُ آنفاً أنّ هذه القصيدة التى تُنسب أحياناً إلى تأبط
شراً ، ليست بأمثل القصائد التى تعين على بيان قدرٍ كافٍ من هذا المنهج
المتشعب المتحوّل الذى لا يكاد يستقر . ومَرَدُّ ذلك إلى كثرة التفاصيل
وشدة اختلافها أحياناً ، ولكن على ضبطها وخضرها وتمجيصها تتوقفُ
سلامةُ الرأى من الخطل والفساد .

وأحبُّ أن أنوّه هنا ؛ بأنّ الأمر فى هذا الباب الأزل من المنهج لا
يقتصر على قُصُ الخلاف فى نسبة القصيدة ، بل يتعداه إلى أمور أخرى
عظيمة الخطر فى دراسة الشعر ، وفى فهمه على وجهٍ صحيح . إلّا أنّ
بيان ذلك يتطلب ضربَ الأمثال بقصائد مختلفة ، وذلك لأنّ القصيدة
نفسها ربّما تضمّنت قدراً وافراً من الدلالات ، تهدى الباحث إلى صورةٍ
أخرى من المنهج ، وتكون لها الغلبة على دراسة الدارس . فإن غفل عما
توجهه هذه الدلالات ، كان حريّاً أن لا يصل إلى شىء يطمئن إليه ،
وبذلك تظلُّ القصيدة مقتصرةً إلى ما بكشف عن أسرار جمالها ، وإلى ما
يحدّد ضوابطها التى لا يتيسّر فهمها إلّا بمشقة ومُعاناة .

وأظنه كان واضحاً أنّ حديثى كلّه كان يدور على « القصائد

المفردة » ، دون قصائد أصحاب الدواوين التي رواها شيوخ الرواية ، ودون القصائد التي تُنحل (أى تُنسب) إلى بعض أصحاب هذه الدواوين ، سواء أكانت هذه الدواوين من شعر الشعراء الذين وصلتنا دواوينهم برواية راوٍ واحد ، أو أكثر من راوٍ واحد ، من الرواة القدماء ، أم كانت من شعر شعراء لم تصلنا بعد دواوينهم المروية ، لَخفاء مكانها في خزائن الكتب ، أو لضياع هذه الدواوين فيما ضاع من تراث العربية .

ثم يلي هذا الباب باب آخر من منهجنا في دراسة شعر الجاهلية . وهذا الباب ليس قاصراً على « القصائد المفردة » ، بل يَشْرُكُها فيه عامة شعر أصحاب الدواوين التي رواها الرواة القدماء ، أو ما صنعه تلاميذهم من جميع روايات رُواة مختلفين في ديوان واحد .

وهذا الباب هو عندهم أهم أبواب المنهج ، وعليه المعول في تخلص الشعر الجاهلي من كثير من الشوائب . ولم تزل هذه الشوائب أعظم ما يعوق المرء أحياناً كثيرة عن فهم الشعر الجاهلي فهماً صحيحاً ، وعن تذوق ما فيه من جمالٍ وروعة وجلال .

ومن جرّاء هذه الشوائب . اندلقت على الشعر مثالبٌ جمّة : من شكّ في نسبة الشعر الجاهلي إلى أصحابه ، إلى نفى ما يسمونه « وحدة القصيدة » عنه ، إلى طعنٍ بين ذلك كثيرة في الشعر نفسه ! وفي مناهج شعراء الجاهلية ، وما شئت من شيء تطول به الألسنة ، وتصول به الأقدام ! ومرجع ذلك كله إلى كثرة الشوائب المُفضية إلى غموض شديد يحيط بهذا الشعر ، وقلة احتفال هؤلاء المتكلمين بكشف حقيقة هذا الغموض قبل الخوض في القضية ، وقلة ورعهم عن الحكم افتياتاً ومجازفةً .

وكنْتُ أحبُّ أنْ أكشف عن حقيقة هذه الشوائب بتفصيل وافٍ ،
ولكنني عدتُ فأعرضتُ عن ذلك ، لِأَنِّي رأيته يقتضيني أنْ أجعل الكلامَ
في ذلك فصلاً طويلاً مُفرداً على حياله ، (كفصل القول في علم
العروض ، في المقالة السابقة) .

وإذن ، فإِخَالُنَا لا نكاد نخلُص إلى هذه القصيدة التي بين أيدينا ،
حتى نُجَوِّبَ إليها دُروباً مشتبهةً ، في رحلةٍ طويلةٍ مضنية . وفي ذلك من
المشقةِ عني ، وعلى القارئ أيضاً ، ما لا أحبُّ أنْ أحمله أو أحملَه إياه .
ومع ذلك فإنني باذلُ لك من الجُهد في ضَبْطِ هذا الأمر المنتشر ما
استطعتُ ، فعسى أنْ تقفَ على قدرٍ صالحٍ من منهجي خلال المقالة في
قصيدتنا هذه ، وإنْ كانت كما قلتُ ، ليست بأتمثل القصائد للدلالة على
ذلك .

* * *

وفي هذا الباب الثاني من المنهج ، ينبغي ألا يدع المرء جهداً يُبذل
في تحريٍّ أمورٍ أربعة ، واستقصائها بكلِّ وَجْهٍ متيسر :

الأمر الأول : استقصاء المصادر التي رَوَتْ القصيدة تامةً ، أو
رَوَتْ قدراً صالحاً منها على وجه الاختيار أو الاستشهاد ، مع التزام
الترتيب التاريخي لهذه المصادر ، والترتيب التاريخي لمن أُسندت إليه
الرواية فيها .

الأمر الثاني : اختلاف عدد أبياتها في كلِّ رواية .

الأمر الثالث : اختلاف ترتيب أبياتها في رواية الرواة عن شيخ

واحد من شيوخ الرواية ، ثم اختلاف هذا الترتيب ، إن كان ، فى رواية غيره من النيوخ .

الأمر الرابع : استقصاء كل اختلاف يقع فى بعض ألفاظ الأبيات ، فى هذه المصادر ، ثم فى سائر مصادر اللغة والنحو والأدب والتاريخ وغيرها . حيث يستشهد بالبيت والبيتين والثلاثة من القصيدة ، لعرض غير غرض روايه الشعر . فإن أكثر هذه المصادر ، إنما نقل عن روايات لم تنه إلينا ، وعن كتب ضاعت أو خفى مكانها . وإغفال ذلك فادح فى صدق التحرى ، ومضيق لفوائد ربما أعانت على تصحيح خطأ مضى بالقصيدة وبنائها وبترتيبها . والترتيب التاريخى فى كل ذلك أمر لا ينبغى إغفاله ، أو التهاون فيه .

وقد ألمت فى مقالتي الأولى بصفة رواية الشعر الجاهلى والإسلامى - فى فصل ضمته طرفاً من العلل التى تعرض لرواة البادية ، ثم لمن أخذ عنهم من قدماء رواة الحواضر ، ثم لما صنعه تلاميذهم ، حيث نصبوا أنفسهم لجمع الشعر الجاهلى والإسلامى ، وكشفت عن بعض صنيعهم فى جمع شعر كل شاعر على حدة ، إما برواية راوٍ واحد من الرواه الشيوخ ، وإما بروايات مختلفة عن شيوخ مختلفين . ثم ما كان من صنيعهم فى جمع « القصائد المفردة » وهو الموسوم بأشعار القبائل ، أو ما يشبهه من أشعار اللصوص ، وأشعار الصعاليك ، وأشباه ذلك^(١) .

وفد انتهى إلينا بعض ما رواه الشيوخ القدماء أو صنعوه من دواوين الشعر . ولكنه لم ينته إلينا على وجهه الذى كان عليه فى القرون

(١) انظر تفصيل ذلك فيما سلف ، ص : ٣٨ وما بعدها .

الأولى . (ما بين أواخر القرن الأول إلى القرن الرابع تقريباً) .

وأشدّ ما أصابه الحَيْف هو رواية « الفصائد المفردة » ، فإنّ دواوين أشعار القبائل وأشباهها لم يصلنا منها شيء يُعوّل عليه ، إذا استثنينا ما صنعه أبو سعيد الشُّكْرِى (٢١٢ - ٢٧٥ هـ) فيما جمعه من شعر شعراء « هذيل » ، وهو أجلّ ما وصلنا من صنعة ديوان قبيلة بعينها .

ونعم قد انتهى إلينا من كتب الاختيار ، وهو مخار « الفصائد المفردة » من صنع الشيوخ القدماء ، كتابان : هما « المفضّليات » للمفضّل الضُّببى (١٠٠٠ - ١٧٨ هـ تقريباً) ، وهو نسخة جيّدة مُسنّدة ، ثم « الأصمعيّات » ، لأبى سعيد الأصمعى (١٢٢ - ٢١٦ هـ) ، وليس للنسخة المطبوعة إسناد يتيح لنا أن نعرفها معرفة أوثق . ومع ذلك ، فهذان الاختياران ، على جلالتهما ، لا يعدّان شيئاً كبيراً فى جمهرة شعر الجاهلية . فإنّ مجموع ما فيهما من القصائد والمقطّعات لا يتعدى مئتين واثنين وعشرين قصيدة ومقطّعة ، بما فى ذلك المكرّر فيهما ، وبما فى ذلك من قصائد بعض أصحاب الدواوين المروّية . وهذا قدر قليل جدّاً لا يكاد يُذكر . أما الضّرب الآخر من كتب الاختيار كالحماسة والوحشيات ، لأبى تمام ، فاعتماد الاختيار فيها على الأبيات دون القصائد ، إلّا ما شدّ . وأمّا فديم كُتب الأدب والتاريخ والشِّير وأشباه ذلك ، فقد توزّعت فيما بينها قصائد كثيرة من هذه القصائد المفردة ، وأكثرها مبنّى على الاختيار والاستشهاد دون حاقّ الرّواية . ولستُ بسبيل استقصاء ، فتجاوزت فى العبارة بعض التحوّز .

ولمّا كان الأمر على ما وصفتُ ، لم يكن لنا بدّ من الاعتماد على كتب من تأخّر من أهل العلم عن زمان الرّواية القديمة ، لأنّ أكثرهم إمّا

نقل ، على الأرجح ، من كُتُب القدماء التي كانت وفيرة أو متيسرة في عهد من أزمانهم . ولكنَّ الحذر في أمرها واجب ، لا يتفصّل منه أحد يبنى معرفته وعلمه على التَّحرّي والتمحيص .

وأظنني أبُنتُ بعضَ الإبانة عن بعض مدارج المنهج في هذا الباب ، وقد بقي فيه فضلٌ مقالٍ ، في شأن اختلاف عدد أبيات القصيدة ، وفي اختلاف الترتيب ، وفي اختلاف الألفاظ ، وكيف تكون وجوه النظر في ذلك ، فهذه أمور أرجو أن أحسن الإبانة عن بعض مدارجها خلال دراسة هذه القصيدة ، طلباً للاحتصار .

* * *

نشرتُ في الصفحات الأولى من الكتاب ، نصَّ القصيدة التي قالها « ابن أنخت تأبط شراً » بعد أن قتلت هذيل خاله « تأبط شراً » . ثم بعد أن أدرك هو من هذيل ثأر خاله .

وقد أثبتُّها كما جاءت في رواية أبي تمام في الحماسة ، منقولاً عن شرح التبريزي لحماسة أبي تمام . ونشرتها بنصّها وترتيب أبياتها هناك ، إلّا ألفاظاً يسيرةً في بعض أبياتها ، وجدتها في كتب أخرى . سأبين وجهَ ترجيحي لإثباتها ، وسأجعل ترتيبها وعدد أبياتها الذي نشرته هو الأصل الذي أشير إليه بأرقامه فيما يلي .

وقسمت القصيدة سبعة أقسام ، سأشير أيضاً إليها عند الحاجة إلى الإشارة . وقد جاءت هذه القصيدة تامةً في أربعة كتب : « في كتاب التَّيجان » لابن هشام (٢١٨ هـ) ، وهو أقدمُهم . / ثم « ديوان الحماسة » لأبي تمام (١٨٨ - ٢٣١ هـ) بشرح المرزوقي (٤٢١ هـ) . /

ثم فى « ديوان الحماسة » أيضاً ، بشرح التبريزى (٤٢١ - ٥٠٢ هـ) /
 ثم فى « كتاب العِقد » لابن عبد ربّه الأندلسى (٢٤٦ - ٣٢٧ هـ) .
 وسأصف هنا عدد أبياتها وترتيب كل رواية منها ، وما زيد على
 أبيات القصيدة ، وما أُسقط منها .

١- فِعْدَةُ أبياتها فى « كتاب التيجان » ، سبعة وعشرون بيتاً ،
 مع إخلاله بخمسة أبيات رواها أبو تمام فى الحماسة ، وهذه أرقامها (٩ ،
 ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ٢٠) ، وزيادة ستة أبيات .

وهذه الزيادة واقعة جميعها فى القسم الثانى من القصيدة ، وهو
 القسم الذى وصف فيه الشاعرُ حاله « تَأَبَّطُ شِراً » .

وليك ترتيب القصيدة فى « التيجان » ، مقارناً بترتيب أبى تمام :

(١ - ٦ ، ١٣ ، ثم زيادة ثلاثة أبيات ، ٨ ، ٧ ، ١٢ ، ثم
 زيادة ثلاثة أبيات ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١٤ ،
 ١٧ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٣) ، وبين الروايتين اختلافٌ فى بعض الألفاظ ،
 مع تضمين معنى البيت الحادى عشر ، وفى رواية أبى تمام ، فى بيتين
 متفرقين ، فلذلك أدخلتهما فى تعداد الزيادة .

وقد ذكرت رأبى فى « كتاب التيجان » فى المقالة الأولى^(١) ،
 وبينتُ أنّ فيه آفاتٍ عظيمة ، وأنّ الشعر الذى فيه خليطٌ فاسدٌ جداً . وإن
 كان بعضه صحيح النسبة إلى أصحابه ، فمن أجل ذلك صار كتاباً لا
 يُعتدُّ بما جاء فيه من الشعر . ومع ذلك ، فإن ترتيب الشعر عنده (من
 ١ - ١٦) لا يكاد يضّرّ ، مع زيادته التى زادها ، لأنها جميعاً صفاتٌ

(١) انظر ما سلف ص : ٥٣ وما بعدها .

متتابعة متفرقة وصف بها الشاعرُ حاله . ولكنتى أعُدُّ ترتيبَ أبى تمام أمثلاً من ترتيبه فى هذا القسم .

أمّا ما بعد ذلك عنده (من ١٧ - ٢٧) فترتيبُ الأبيات على المعانى مختلٌّ أشدُّ الاختلال ، فلذلك أجده صواباً أن لا يعتدُّ به أحدٌ . ومع ما فيه من العيب القادح ، فقد أصبْتُ فيه فائدةً دلّتنى على فسادِ وقع فى كَلِمَةٍ ضبطها المرزوقى ، وتابعه التبريزى ، وأقاما شرحهما على هذا الضبط ، فأدخلا على بناء القصيدة قدراً من الخلل لا يُستهان به . وسأبين ذلك فيما بعد .

٢ ، ٣- أمّا رواية أبى تمام فى « ديوان الحماسة » ، فقد اختلفَ عليه فيها . فالمرزوقى والتبريزى ، وهما شارحا الحماسة ، قد اختلفا فى عدد الأبيات ، وفى تقديم بيتين أو تأخيرهما . فالتبريزى رواها وعدة أبياتها ستة وعشرون بيتاً ، أمّا المرزوقى ، وهو أقدمُ الرُّجُلَيْنِ ، فعُدّة الأبيات عنده أربعة وعشرون بيتاً ، لأنّه أسقط بيتين هما (١٦ ، ٢٠) . واتفقا جميعاً فى ترتيب الأبيات (من ١ - ٢٢) ثم فُتِم المرزوقى وأُخِر ، فجاء ترتيب الأبيات هكذا : (٢٥ ، ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤) . وهذا الترتيب شبيه بما جاء فى كتاب « التيجان » .

٤- أمّا صاحب « العُقد » فعُدّة أبياتها عنده أربعة وعشرون بيتاً ، أسقط من رواية أبى تمام الأبيات الآتية : (١٠ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٣) ، فوافق صاحب « التيجان » فى إسقاط ثلاثة أبيات هى (١٠ ، ١٦ ، ٢٠) ، ووافق المرزوقى فى إسقاط بيتين هما : (١٦ ، ٢٠) ، وانفرد بإسقاط البيت (٢٣) . ولكنه زاد بيتين ، هما عند صاحب « التيجان » ، مع شىء من الاختلاف فى روايتهما .

وهذا ترتيب روايته مقارنة برواية أبي تمام المنشورة هنا : (١ - ٩ ،
١٢ ، ثم زيادة بيتين ، ١١ ، ١٣ ، ١٧ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ،
٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١٤ ، ٢٤) .

وهذه الرواية ، بهذا الترتيب ، وب حذف البيت الثالث والعشرين ،
رواية مُحْتَلَّةٌ ، أشدُّ اختلافاً من رواية « التيجان » ، فيما بعد البيت
الثالث عشر . (وأنا أَتَجَوَّزُ تَجَوُّزاً شديداً حين أَسْمِي ما عنده وما عند
صاحب التيجان « رواية ») .

وصاحب العقد لم يبن كتابه على الرواية ، وهو ليس من الرواة في
شيء ، إنما كان أديباً شاعراً متخيلاً ، وكان أندلسياً ، مضطرب المعرفة
برواية أهل المشرق ، وأكثر تعويله على ما وقع إليه من الكتب .
« وكتاب العقد » في نُسخِهِ المخطوطة فيه زيادة ونقص . وأما ما طُبِعَ
منه ففيه اضطراب . وقد طُبِعَ مرّات ، أمثلها الطبعة الأولى الأميرية ،
ثم طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . والأولى لم تُحَقِّقْ تحقيقاً يُعتمد
عليه ، ولا يُدرى عن أى النسخ طُبِعَتْ . وأما طبعة لجنة التأليف ، فإن
ناشريها زعموا أنّهم طبعوها عن أصحّ نسخة مخطوطة مصوّرة من
الآستانة ، ومع ذلك فإنهم تصوّفوا فيها تصرفاً معيماً جداً ، يُسقطها من
عداد ما يوثق به .

أما الكتب التي جاء فيها قَدْرٌ صالح من أبيات هذه القصيدة ،
فثلاثة : « كتاب الحيوان » للجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥ هـ) / ثم كتاب
« الأشباه والنظائر » للخالديّين ، (أخوان : مات أولهما سنة ٣٨٠ هـ ،
ومات الآخر سنة ٣٩٠ هـ) / ثم كتاب « اللآلئ » ، في شرح أمالي
الغالي ، لأبي عبيد البكري الأندلسي (٤٨٧ هـ) . وسأصف ما جاء فيها .

١- ذكر الجاحظ ثمانية أبيات منها ، هذا ترتيبها : (٧ ، ١٢ ، ١١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ١٥ ، ٢٤) . وظاهر من قراءتها متتابعة أن الترتيب هنا خلط لا يعتد به . إنما كان الجاحظ يتخير من القصيدة أبياتاً كيفما اتفق ، لم يبال بترتيب الرواية .

٢- وأما الخالدیان ، فذكرنا منها اثني عشر بيتاً ، هذا ترتيبها : (١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٢٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٣) . وهذه أيضاً سبيلٌ مُتَخَيَّرٌ ، لا يبالى قَدَمٌ أو أُخْرٌ ، إنما يلتمس الأبيات ذوات المعاني ، وكذلك شأنهما في سائر الكتاب .

٣- وأما البكري ، فإنه شارح معلق . فلما استشهد القالي بالبيت (رقم : ٢٤) ، قال في تعليقه : « وفيل البيت منها : » ، ثم ذكر ستة أبيات ، هذا ترتيبها : (٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤) ، فطابق ترتيب هذه الأبيات ، ترتيب المرزوقي الذي ذكرناه آنفاً .

ثم لا أجد بعد ذلك ما يُنتفع به عند النظر في ترتيب القصيدة ، وإنما هو الاستشهاد بالبيت والبيتين في تفريق الكتب .

ولما كان خلط معاني الأبيات ظاهراً فيما ذكره صاحب « التيجان » وصاحب « العقد » ، وكان سبيل التخيير ظاهراً فيما ذكره الجاحظ والخلديان ، لم يسلم لنا إلا ما رواه أبو تمام في « ديوان الحماسة » ، مع الاختلاف عليه في إسقاط بيتين ، وفي تقديم القسم السابع على القسم السادس من القصيدة . فمن أجل ذلك كان شبيهاً بالصواب أن نعتمد جملة رواية أبي تمام ، وأن نعتمد جملة ترتيبه أبيات القصيدة ، إذا اقتصرنا على ترجيح بعض المصادر على بعض . فهل يستقيم ترتيب رواية أبي تمام كل الاستقامة ؟ وهل يصح بناء القصيدة على هذا الترتيب ؟

وَقَضِيَّةُ تَرْتِيبِ أَيْبَاتِ الْقَصِيدَةِ ، فَضِيَّةُ مُعْضِلَةٍ ، وَالْاجْتِرَاءُ عَلَيْهَا أَمْرٌ صَعْبٌ ، وَتَيَسَّرُ أَدَائُهَا لِمَنْ يَحْسُنُ الْفَصْلَ فِيهَا قَلِيلٌ .

وَقَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ ، فَأَمْرُ اخْتِلَالِ التَّرْتِيبِ رَبِّمَا كَانَ دَعْوَى فَاسِدَةٍ ، وَرَبِّمَا كَانَ الْاسْتِدْلَالُ عَلَى صِحَّةِ هَذِهِ الدَّعْوَى أَخْبَثُ فَسَاداً مِنَ الدَّعْوَى نَفْسِهَا .

وَقَدْ رَأَيْتُ كَثِيراً مِمَّنْ ادَّعَى اخْتِلَالَ بَعْضِ الْقَصَائِدِ ، إِنَّمَا يُؤْتَى مِنْ سَوْءِ فَهْمِهِ ، وَمِنْ تَبَجُّجِهِ وَتَهَوُّرِهِ .

وَأَكْثَرُ مَنْ رَأَيْتُهُ اجْتَرَأَ عَلَيْهَا طَائِفَةٌ مِنَ الْأَعَاجِمِ الْمُسْتَشْرِقِينَ ، ثُمَّ تَابَعَهُمْ جَمَاعَةٌ مِنْ أَهْلِ جِلْدَتِنَا ، لَمْ يُخَسِّنُوا التَّيْبِينَ ، اسْتَخَفَّتْهُمْ الثِّقَةُ بِرَجَاحَةِ عُقُولِ الْغَالِبِينَ عَلَى الثَّقَافَةِ فِي زَمَانِهِمْ ، ثُمَّ زَيْنَ لَهُمْ هَذَا الْفَعْلَ حُبُّ الْإِغْرَابِ وَالظُّهُورِ .

وَأَفَنَّهُ جَمِيعُ هَؤُلَاءِ قَلَّةٌ بِضَاعَتِهِمْ مِنَ الْمَعْرِفَةِ بِلِسَانِ الْعَرَبِ ، وَجَهْلُهُمْ بِوُجُوهِ تَصَارِيفِ كَلَامِهَا . وَلَيْسَ كُلُّ مَنْ يَدَّعَى مَعْرِفَةَ بِلِسَانِ الْعَرَبِ عَارِفاً بِهِ عَلَى الْحَقِيقَةِ .

تَمَّ إِنَّ الشَّعْرَ ، مِنْ بَيْنِ جَمِيعِ الْكَلَامِ ، هُوَ فِي كُلِّ لِسَانٍ أَشَقُّ عِلَاجاً ، وَأَعَصَى قِياداً ، لِأَنَّ الشُّعْرَاءَ لَمْ يَقْصِدُوا قَطُّ مَقْصِدَ الْإِبَانَةِ الْمَغْسُولَةِ عَنِ الْمَعَانِي ، بَلْ رَكِبُوا إِلَى أَغْرَاضِهِمْ أَعْمَضَ مَا فِي الْبَيَانِ الْإِنْسَانِي مِنَ الْمَذَاهِبِ ، فَرَبِّمَا شَعْنُوا مَا كَانَ حَقُّهُ أَنْ يَكُونَ مَجْتَمِعاً ، لِأَنَّهُمْ لَا يَبْلُغُونَ حَقَّ الشَّعْرِ إِلَّا بِهَذَا « التَّشْعِيشِ » . فَيَأْتِي أَحَدُهُمْ فَيُظَنُّ أَنَّ لَوْ جُمِعَ هَذَا إِلَى هَذَا ، فَقَدْ أْزَالَ عَنْهُ « التَّشْعِيشَ » وَرَدَّهُ إِلَى الْجَادَّةِ ، وَلَكِنَّهُ فِي الْحَقِيقَةِ لَمْ يَزِدْ عَلَى أَنْ أَفْسَدَ بِعَقْلِهِ ، مَا تَعَبَ الشَّاعِرُ فِي

تَشْعِيْته بِمِيزَانٍ وَتَقْدِيرٍ .

وقد حَمِدْتُ لَشَيْوْخَنَا الْقَدَمَاءَ اجْتِنَابَهُمْ أَمْرَ الْفَصْلِ فِي هَذِهِ الْقَضِيَّةِ
إِذَا عَرَضْتُ ، مَعَ سَعَةِ عَمَلِهِمْ ، وَمَعَ تَمَكُّنِهِمْ مِنْ لِسَانِ الْعَرَبِ ،
وَلِحَاطَتِهِمْ بِأَكْثَرِ تَصَارِيفِ الْعَرَبِ وَشَعْرَائِهَا فِي كَلَامِهَا .

وَمَنْ تَتَّبِعْ قَدِيمَ الدَّوَاوِينِ الْمَرْوِيَّةِ ، رَأَى أَكْثَرَهُمْ يَرَوِي الْقَصِيدَةَ ، ثُمَّ
يَذْكُرُ اخْتِلَافَ الرِّوَاةِ الْقَدَمَاءِ فِيهَا ، وَيَنْصُصُ عَلَى تَقْدِيمِ بَيْتٍ أَوْ آيَاتٍ مِنْ
الْقَصِيدَةِ فِي رِوَايَةِ فَلَانٍ مِنَ الرِّوَاةِ ، ثُمَّ لَا يَزِيدُ عَلَى ذَلِكَ ، لِأَنَّهُ يَكْرَهُ أَنْ
يَقْضِيَ فِي ذَلِكَ قَضَاءً . بَلْ رُبَّمَا نَصَّ وَيَبَيِّنُ أَنَّ الْبَيْتَ أَوْ الْبَيْتَيْنِ مُقَحَّمَانِ
فِي هَذَا الْمَوْضِعِ مِنَ الْقَصِيدَةِ ، ثُمَّ يَكْفِ لِسَانَهُ ، لِأَنَّهُ يَخْشَى أَنْ يَفْتَاتَ
عَلَى الرِّوَايَةِ وَعَلَى الشُّعْرِ وَعَلَى الشَّاعِرِ ، وَيَتْرُكُ الْأَمْرَ مُعَلَّقًا لَا يَقْطَعُ فِيهِ
بشْيءٍ . وَهَذِهِ أَمَانَةٌ وَافِرَةٌ ، وَوَرَعٌ غَالِبٌ ، وَكَمَالٌ عَقْلٍ وَعِلْمٌ .

وَمَعَ كُلِّ ذَلِكَ ، فَلَسْتُ أَرِيدُ أَنْ أَنْفَى أَنْ يَكُونَ بَعْضُ مَا وَصَلْنَا مِنْ
الشَّعْرِ مُخْتَلًّا التَّرْتِيبَ ، بَلْ ذَلِكَ كَاتِنٌ لَا شَكَّ فِيهِ ، وَقَدْ ذَكَرْتُ فِيهَا
سَلَفٌ مَا يَعْرِضُ لِرِوَايَةِ الشُّعْرِ مِنَ الْعِلَلِ بِمَا أَغْنَى عَنْ إِعَادَتِهِ^(١) .

وَلَكِنْ اخْتِلَالَ التَّرْتِيبِ الَّذِي تَرَاهُ رُبَّمَا كَانَ مَرْدُهُ إِلَى أَلْفَاظٍ فِي
بَعْضِ الْآيَاتِ أَخْطَأَ بَعْضُ الرِّوَاةِ فَوَضَعَ كَلِمَةً مَكَانَ كَلِمَةٍ ، قَرِيبًا مَعْنَاهَا
مِنْ مَعْنَاهَا ، سَهْوًا أَوْ غَلْطًا أَوْ سُوءَ تَقْدِيرٍ = وَرُبَّمَا كَانَ اخْتِلَالًا لَا مِرْوِيَّةَ
فِيهِ ، يَظْهَرُ مِنَ التَّحَرُّيِّ فِي مَرَاجَعَةِ الْقَصِيدَةِ = وَرُبَّمَا كَانَ مَرْدُهُ إِلَى
سُقُوطِ بَيْتٍ أَوْ آيَاتٍ مَجْتَمِعَةٍ أَوْ مُتَفَرِّقَةٍ ، أَوْ تَقْدِيمِ بَيْتٍ أَوْ تَأْخِيرِهِ . ذَلِكَ
مُمْكِنٌ ، وَلَكِنْ لَا يُقْضَى فِيهِ إِلَّا بَعْدَ التَّثَبُّتِ وَالنَّظَرِ وَالْأَنَاءَةِ . بَلْ رُبَّمَا سَاقَ

(١) انظر ما سلف ، ص : ٤٠ .

الشاعر يشغره ، متعمداً سياقةً تخيل إليك عند النظرة الأولى أنّ القصيدة مختلة الترتيب ، أو سقط منها شيء ، أو ربّما كان « التشيعيُث » فى الأبيات من الخفاء بحيث لا يُدرك المرء أنه بيان مستقيم على تشيعه ، إلا بعد نصّب وطول تأمل .

وإدراك اختلال القصيد ، متهوماً كان اختلاله أو واقعاً أو مشبهاً ، هو فى ذلك كله قريب ممكن غير ممتنع على من تنسّم معانى الشعر .

أما البعيد الصّعب ، فهو تسديد ما اختلّ ، وثقيف ما زاغ ، لأنّ الأمر عندئذ يتعدى حدّ تنسّم معانى الشعر ، إلى مثل قدرة الشاعر على بناء قصيده وشعره ، وإلى مثل مكره واختياله فى الإبانة عن أقصى ما غمض فى نفسه ، باللفظ بعد اللفظ ، وبتركيب الألفاظ بناءً واحداً تلقفه النفوس بالتذوق ، تذوق اللفظ يلوح بين ألفاظ مثله ، متوياً بتذوق المعانى المنسربة خلال الألفاظ ، يخامرهم تذوق سير الشعر ، وهو النغم الكامن المتموج الذى تنهادى عليه الألفاظ والمعانى والتراكيب .

بيد أن بُعد هذا الأمر وصعوبته ، ينبغى ألاّ يحملنا على نقض اليدين منه جملةً واحدةً ، ولا على التخلّي من ارتياده وتجشّيه ، والتماس الوجوه التى من قبلها يلين عاصيه ، وتمهيد الذرائع التى تُدنى من الغاية ، أو تُعين على بلوغها . وقد ذكرت آنفاً أربعة أمور ، لا مناصّ للناظر فى رواية الشعر من تحرّيقها ، وجعلت رابعها : « استقصاء كل اختلاف يقع فى ألفاظ الأبيات ، باستخراجها من دواوين الشعر ، ومن مصادر الأدب واللغة والنحو والتاريخ وما إليها »^(١) .

(١) انظر ما سلف ، ص . ١٢٢ .

ومجرّد استقصاء ذلك لا يكاد يغنى شيئاً ، بل يحتاج الأمر بعد ذلك إلى بصيرٍ دقيقٍ بوجه اختلاف هذه الألفاظ ، وإحاطة تامّة بمعاني الشعر عامّة ، وبمناهج شعراء العرب في بيانها عن أنفسها خاصّة ، على اختلاف وجوه البيان وتداخل بعضها في بعض . ثم يحتاج بعدّ إلى لمّحٍ صادقٍ يجلّي الفرق بين اللفظين أو الثلاثة ، حتى يستطيع أن يحكم : أيّها أحق بمكانه من البيت . ولن يستطيع أن يحكم في ذلك حكماً صحيحاً ، إلّا والقصيدة كلّها ماثلة له بمعانيها وظلالها ومناهجها .

ولمّا كان جائزاً ، بل راجحاً ، أن يكون اختلاف الألفاظ واقعاً في أبيات كثيرة ، كل منها يحتاج إلى متل ما يحتاج إليه البيت الذي ينظر فيه ، كان عسيراً معتصماً أن يُقنع المرء نفسه بقدرته على أن يجعل القصيدة عندئذ ماثلة له بمعانيها وظلالها ومناهجها . فإذا انضمّ إلى ذلك ما هو مُتَوَقَّع من اختلال ترتيب الأبيات ، كان شبيهاً بالمتنع أن يتمّ له تمثّل القصيدة مستتبّة على وجه صحيح . فإذا أراد ذلك عندئذ وتطلّبها ، كان كمن وقعت له صورة ممزقة طرائق قَدَدًا ، قَدَدًا صِغَارًا صِغَارًا ، متناثرة مختلطة ، فرأى أن يعيدها إلى ما كانت عليه قبل تمزيقها ، وهو في ذلك كلّه لا يدري كيف كانت الصورة ، ثم هو لا يضمن أن يكون بعض أجزائها قد هلك ، ويخشى أن يكون قد اختلط بها ما ليس منها ، من صورة أخرى ممزقة كانت تشبهها رُقعةً وألواناً .

وأراني قد صعبت الأمر جدّاً ، ولكنني في الحقيقة لم أصِفْ إلّا ما وجدته وعانيته في بعض الشعر الجاهلي ، وإن كان ذلك غير كائن في كلّ قصيدة قد اختلّ ترتيب أبياتها . ولكن من العفل أن لا يضمن المرء على الغيب شيئاً ، بل عليه أن يستقبل الأشياء الملتبسة بأشدّ وجوها تعقيداً والقواء ، حتى يخلص إلى السهل المدعن وهو راضٍ عن نفسه ،

فإن الأمر أكبر من أن تزاوله باستخفاف . والاستخفاف أُنحدودُ الزَّلَل ،
والزَّلَلُ أقصَرُ طريق إلى هلاك العقل وبوار المعرفة .

وتمثّل القصيدة أمرٌ شاقٌّ ، فى حديث الشُّعر وقديمه سواء . لأنَّ
الشُّعر كلّ يعتمد على الألفاظ، وعلى تركيب الألفاظ وتصريفها ، وعلى
بناء الجمل ومنازلها من السياق، وعلى الأواصر الخفية بين الظاهر والباطن .

وحين نذكر « الألفاظ » فى معرض الكلام عن الشُّعر عامّة ، وفى
كلّ لسان ، فغير مرادٍ بها مجرد وجودها فى اللغة وفى كتبها ، بمعانيها
التي درج عليها أهل كل لسان فى التعبير عن فحوى ما يريدون . فهذا
أمر طلقٌ مباح لكلّ متكلم يريد أن يُفهمَ سامعه ما يقول ، ثم ينجح
أكتافه وينصرف !

أمّا « ألفاظ » الشُّعر فأمرها مختلف ، لأنهم يلبسونها بالإسباغ ،
ويخلعون عنها بالثعيرة ، ما يكاد ينقل اللفظ من مستقرّه فى اللغة وفى
كُتُبها ، إلى مدارج تسيل باللفظ وقرائنه من الألفاظ إلى غاية غير غاية
المتكلم المبين عن نفسه لسامعه . وهذا شبيه بما نسميه « المجاز »
و « الاستعارة » و « الكناية » وما جرى مجراها .

فإذا جاء الأمر إلى الشُّعر الجاهلى ، فإنّ تمثّل القصيدة لا يقتصر
على مجرد معرفتنا بالألفاظ ومعانيها ، كما جاءت فى كُتُب اللغة ، بل
يتعداها إلى توشم ما لحقها من الإسباغ والثعيرة ، وإلى أسلوب كلّ شاعرٍ
منهم فى احتياله على الإبانة الموجزة عن غوامض ما فى نفسه ، وعلى
الوشائج التي تتخلّل الألفاظ مركّبة فى جملتها عن قَصْدٍ وَعَمْدٍ وإرادة ،
ثم إلى ضروب من المعرفة بأحوال العرب فى جاهليتها ، وما كانت
تأخذ ، وما كانت تدلّغ من المعاني ، وما كانت تألّف مما يحيط بها فى

حياتها ، فى البادية وفى الحواضر ، وبجمهرة الأساليب المختلفة التى يسلكها الشعراء فى بناء القصيدة لبننةً لبننةً ، حتى يستوى بناء قائماً مُنضداً .

ويُشأننى أريد بهذا التفتُّ عملَ الناقدِ الذى يتولى كشف أسرار الشعرِ فى تركيبه وبنائه ، لا عملَ المتذوقِ للشعر . فإنَّ التذوقَ أمر عام يستوى فيه ، أو ينبغى أن يستوى فيه ، الشاعر والناقد ، وقارئ الشعر وسامعه ، من أى طبقات الناس كان ، مادام يملك الأداة التى تتيح له أن يفهم وأن يتأثر .

وبين عملِ الناقدِ وعملِ سواه من مُتذَوِّقَةِ الشعر ، بونٌ سحيق لا يُستهان به .

عند هذا الموضع ، لا أجد محيصاً عن بيان أمرٍ غامضٍ ، وغموضه عظيمُ الخطر ، وتركُ البيان عنه وكشف غموضه مضلّةٌ ، وشبيه باحتجان الأمانة أو خيانتها .

وذلك أنَّ سبيلنا اليوم إلى الشعر القديم كله ، هو كُتُبُ اللغة التى قيّدت معانى الألفاظ وضبطتها ، ثم كتب شراح الشعر من القدماء .

وكلّ ناظرٍ مثلاً اليوم فى الشعر الجاهلى ، لا يجد بُدّاً من الرجوع إلى كتب اللغة ، وعليها يعتمد . فمن أجل ذلك كان واجباً أن يدرك المرء إدراكاً صحيحاً واضحاً نهج هذه الكتب ، وإلاّ استبهم عليه الطريق وضلّت خطاه .

كان همُّ كتب اللغة ، على وجه التحقيق ، ضبط أصول معانى الألفاظ ، دون ما سلكته هذه الألفاظ على ألسنة الشعراء من مجارات

ودُروب ومدارج ، إلا ما شذَّ من ذلك عند استشهاد أصحاب اللغة بشعر شاعر بعينه .

ولو أنَّها فعلتْ غيرَ ذلك ، لخرجت عن أن تكون كُتُبَ لغةٍ ، إلى أن تكونَ كُتُبَ نقدٍ للشُّعر ، وبيانٍ عن معاني ألفاظ الشعراء جميعاً ، حيث قَلَّبوها في أحوالها ، من إسباغٍ وتعريةٍ ومجازٍ واستعارةٍ وكنايةٍ وما قارب ذلك . وهذا أمرٌ شبيه بالمستحيل في تأليف كتب اللغة .

وليس معنى ذلك أن كتب اللغة لا تُغنى شيئاً ولا تنفع في فهم الشعر ، بل معناه أنَّ النَّاطِرَ في الشعر الجاهلي ، (وهو موضوع حديثنا هذا ، على الوجه الذي بينته آنفاً) ، مفتقرٌ ، بعد مراجعة اللغة والتدقيق في فهم أصول الألفاظ ، إلى شيء زائد على نصِّ كتب اللغة . وإذا وقف المرءُ عند منطوق النصِّ وحده ، بقي الشُّعرُ الذي ينظر فيه مَطموساً في موضعٍ ، مُتفكِّكاً في موضعٍ آخر ، مَبْتوراً في موضعٍ ثالث ، فعندئذ يتمرّد الشعر ، تم يذهب عنه جامحاً ولا ينقاد .

وما يطالبنا به فهمُ الشعر وتمثُّلُ بناءِ القصيدة من هذه الزيادة على نصِّ اللغة ، هو اليوم الإشكال الأعظم . فالشُّراح ونقاد الشعر القدماء ، حين تيسر لهم أحياناً أن يزيّدوا على نصِّ ما في كتب اللغة عند شرح الشعر ونقده ، فإنما تيسر لهم ذلك بالإحاطة التامة بالشُّعر كله ، وبغلبة الثقافة العربية عامّة على المعرفة في زمانهم ، وبالفهم لمناهج الشُّعر والشُّعراء عامّة ، وبقُرب عهدهم من منابع هذا الشعر بلا انقطاع ، ثم بتسلسل التلقّي عن الماضين ، مع كثرة الشيوخ العلماء الذين يُشنفى بعلمهم من داءِ الحيرة والشُّكِّ ، وتوافر الكُتُب الأصول التي تضيء للنّاظر الطريق .

أما اليوم فالأمر مختلف ، تمرّقت أكثر علائقنا بماضينا ، وانحسر
مدّ الثقافة العربية ، وغلب علينا من أخلاط الثقافات ما غلب ، وتباعد
العهد ، وقلّت الكتب الأصول في أيدينا ، وانقطعت سلسلة التلقّي عن
الماضين ، وفنى الدواء الشافى أو أوشك ، واستفحل الداء أو كاد .

فالجهد الذى يفتقر إلى بذله كل ناظر فى الشعر القديم ، جهد
عظيم ، تمدّه قوة لا تضعف ، وقدرة على الاستقصاء والاستيعاب ،
وعلى التحزى والضبط ، مع ترك التهاون ، ودقّة الملاحظة للفروق ، ومع
الحذر الشديد من غلبة إلف الزمان الذى نحن فيه . ومن أخطأ ذلك
كلّه ، وقف عاجزاً عن تمثيل القصيدة بجملة ، أو تمثيل أبياتها مفردة . فما
ظنك به إذا نصب نفسه للفصل فى قضية ترتيب القصيدة ، وفى إعادة
بنائها على الوجه الذى يبيّناه ؟

ولست أريد أن أجعله أمراً مُعْجِزاً ، ولكنى أريد أن تستبين لك
المصاعب حتّى لا تستخفك الجرأة حيث ينبغى التأنى والحذر .

* * *

أما شُراح الشعر من القدماء ، وهم الذين لا غنى لنا عن مراجعة ما
كتبوا عند النظر فى الشعر الجاهلى خاصة ، فلا بد من نظرة عَجَلَى
نُحيط بما كتبوا وألفوا .

ومراجعة أكثر شروح الشعر ، تدلّنا على أنّ هؤلاء الشُراح كان
أكثرهم أقرب إلى أصحاب اللغة وأهل النحو ، أو إلى العلماء بالأدب
عامة . وجمهره شُروحهم مبنية على تفسير ألفاظ اللغة ، وعلى بعض ما
يتصل بالنحو عند حاجتهم إلى البيان عن تركيب الأبيات التى

يشرحونها ، وعلى أخبار الشعراء والقبائل ، وعلى ذكر الحوادث التي ربما دلَّ عليها الشعر أو أشار إليها ، وجميع ذلك لا غنى عنه في فهم الشعر ، وفيه من الفوائد ما لو أخطأناه لعشر فهم بعض الأبيات عُشراً شديداً .

ومع ذلك فبيّن للمتأمل أنهم صرفوا أكبر مجهودهم في النظر إلى لغة الأبيات وهي تفاريق غير مجتمعة ، ولم يبالوا شيئاً بالنظر في جملة القصيدة ، وما ينتظمها أو يتخللها من مرامي الشاعر في شعره .

فمن أجل ذلك وقع في شروحهم لبعض ألفاظ الأبيات ، تفسير لغوي ، ولكنته تفسير يقع دون غرض الشاعر أحياناً ، أو يزيد عليه أحياناً أخرى ، ويقع فيها أيضاً من الشرح ما غيظه أولى به ، وما هو خطأ محض في معنى الشعر ، وإن كان صحيحاً في معنى اللغة وفي معنى شعر غيره أكثر تداولاً وشهرة ، ويقع فيها أيضاً ما أغفلوا شرحه لظنهم أنه ظاهر مألوف ، وهو أحق بالشرح والبيان ، لأن ظهوره خادع ، فإذا رُمّت الإبانة عنه بالظاهر والمألوف التوث عليك الإبانة . وفي كل هذا أو بعضه حيف على الشعر شديد .

والعلة في ذلك كله هو ما قلت لك ، من أن أكثر الشراح القدماء كانوا من أهل اللغة وأصحاب النحو وعلماء الأدب .

وأولى الناس كان بالبيان عن معاني الشعر هم الشعراء والنقاد . أما الشعراء ، فهم في كل زمان ، وفي كل لسان ، يشغلهم الشعر نفسه ، وتشغلهم أنفسهم عن التعرض لمثل ذلك ، إلا القليل في زماننا ، والقليل القليل فيما مضى ، إلا في الفرط والندرة ، وفي القليل جداً من الشعر ، حتى لو التمسته لم تكد تصيبه . وأما النقاد ، فينبغي أن نعلم أول كل شيء أن معنى « التقد » في القديم ، مفارق لمعناه عندنا في

زماننا ، ولم يكن له اسم مستقل به وينفرد ، حتى يكون فتاً من الأدب قائماً برأسيه ، له رجالٌ يتولَّونه ويمهدون سُبُلَه .

وأكثر الذين استوت لهم القدرة على « التَّقد » من القدماء ، تحوَّلوا عن تأصيلِ النقد واستيفاءِ قواعده ، وشقَّ سُبُلَه ، إلى تأصيلِ علمِ البلاغة والبيان ، وبناء قواعدهما ، أو إلى نقدِ التفاريق والتفاصيل في الشعر، دون نقدِ جملةِ القصيد، والإبانة عن معانيه، وتجلية أسرار جماله .

ولو قُدِّر لتراثِ العربيَّة أن يسيرَ في طريقه إلينا مُتكاملاً ، يُمَدُّ أوَّلُه آخرَه ، لانتهى زماننا إلى ظهورِ جيلٍ من شُراحِ الشَّعر ونقاده ، قد توقَّرت لهم إحاطةُ الماضين وإبداعُ المُحدِّثين . ولكن شاءَ اللهُ أن ينقطعَ السَّبيلُ ، وعسى أن يتَّصلَ يوماً ما ، فجاءَ جيلُ النُّقادِ من المُحدِّثين ، وقد بَلَّيتِ الحبالُ التي تربطهم بماضيهم ، وانبثَّت الأواصيرُ ، وصرفتْهم عن الشَّعر القديم كُلِّهِ صوارفٌ غَلَبَتْ عليهم ، فأعرضوا عنه كُلَّ الإعراضِ ، بل اذدَّروه واستخفُّوا به وأنكروه وأساءوا القالَّةَ فيه .

وانتهى الأمرُ إلى وقوعِ هذا الشَّعر في قبضة طائفةٍ من المتخصِّصين ، (بحكم ظروفِ الدِّراسة فحسب) ، لا عن مَوْهبةٍ أو فطرةٍ ، فأنزَلُوا أنفُسَهُمْ منازلَ شُراحِ الشَّعر ونُقاده ، وليست لهم إحاطةُ الماضين بلغتهم وتراثهم ، ولا قدرةُ المُحدِّثين على الإبداعِ في البيانِ عن معانيِ الشَّعر ، ورأينا منهم عجباً عُجاباً في شرحِ الشَّعر القديم ، ووقع الشَّعر كُلُّه بين شِقِّي الرَّحا ، بين عَجْزِ العاجزين ، وإعراضِ المُعرضين ، فاشتدَّ العبثُ ، وكثُرَ الخَبثُ .

ومع ذلك فاليأسُ خليقةٌ منكورةٌ ، والبشَرُ لا يُعجزُهم شيءٌ إذا أرادوه وسلُّوا له سبيله ، واتخذوا له عُدَّتَه . وعسى أن يُفضي ما نحن

فيه إلى خير كثير ، يوماً ما .

فهذه صفةُ الباب الثاني من المنهج . فهو ، كما ترى ، مرتقى عويص صعب الجانب ، متشعب المذاهب ، سالكه سارٍ على عَرَر . فمن رام التوغل فيه بلا مؤهبةٍ أو تهيأها ، وبلا غُدَّةٍ هيأتها ، وبلا ورعٍ يُكفِّكُف من جرأته وتهوُّره ، بلغ الغاية في الإساءة ، وشمخ عليه الشُّعر ، ولن يأمن أن تزلَّ به قدمٌ إلى مهوى بعيد القرار .

وقد سقتُ الكلام فيه مختصراً ، مجرداً من المثال ، وظننتُ أنَّ ذلك مغني ، وأنه لن يضُرَّ ، لأنَّ تطبيق بعض المنهج على قصيدتنا هذه ، خليقٌ أن يكشف عن بعض ما أردتُ ، وإن كانت هذه القصيدة ، كما قلتُ مِراراً ، ليست بأمثل القصائد لتطبيق هذا المنهج ، لِقِلَّةِ زوائرها فيما بلغنا ، ولِقِلَّةِ اختلافهم في رواية أبياتها وفي جملة ترتيبها ، ولأنَّها من القصائد التي جاءت محكمة البناء ، ولذلك نجحت من تصروف أبي تمام في اختياره للشعر كمعادته .

* * *

كان « تأبط شراً » شاعراً مُجيداً ، وكان فاتكاً جريئاً بئيساً ، يغزو على رجليه لا يركب فرساً ، لأنه كما قالوا « كان أغدى ذى رجليين ، وذى ساقين ، وذى عَينين » . وكان يُكثر الغارة على « هذيل » في ديارهم وحده ، وكان شديد التكاية فيهم ، وله فيهم وقائع مُثكرة ، ينال منهم وقلما ينالون منه . حتى إذا حانت مَبِيئته وفرغ أجله ، ظفروا به في آخر غاراته عليهم ، عند جبل في بلادهم يقال له : « سلع » ، فاحتملوا جثمانه فرموا به في شُعب من شُعب سلع ، فيه غار يُقال له : « غار رخمان » .

وكان « لتأبط شراً » ابنُ أخت (هو خُفافُ بنُ نَضْلَة ، إن صحَّ ذلك ، كما سلف في المقالة الأولى) ، فلما بلغه خبرُ قتلِ خاله ، حَمِيٍّ واحتدم ، فحرَّم الخمرَ على نَفْسِهِ ، على عادتهم في الجاهلية ، لا يذوقها حتى يدركَ بثأرِ خاله ، وقد فعل . ثم قال أكثر هذه القصيدة بعد أن شفى غليله من « هذيل » ، ونقض وتره (أى أخذ ثأره منهم) ، وحلَّت الخمر وكانت حراماً .

هذا لُبُّ القصة بلا حواشٍ . فمن الخطأ أن يُقال إن هذا الشاعر قال قصيدته في « طلب الثأر » أو التحريض عليه ، لأنه إنما قال أكثرها بعد أن أدرك ثأره في « هذيل » ، لا قبل إدراكه ، ومن الخطأ أيضاً أن يقال إنه قالها « يرثى خاله تأبط شراً » ، لأنه لم يقصد قصيدَ الرثاء ، والقصيدة ليست من الرثاء في شيء ، وليس فيها تفجُّعٌ ظاهرٌ على هالك .

وإنما يقول ذلك من يقوله ، لأنَّ الإلفَ شديدُ الأثر في النفوس والعقول والألسنة ، ونحن قد أَلِفْنَا تقسيمَ الشعرِ إلى مديحٍ ورثاءٍ وتشبيبٍ وحماسةٍ وفخرٍ ، كما هو معروف ، ثم جرَّ ذلك إلى تصنيف القصائد في أبواب من الكتب موسومة بهذه الأسماء ، كما فعل أبو تمام في حماسته ، حيث وضع هذه القصيدة في « باب المراثي » من كتابه .

وهذا الإلفُ إذا غلب ، فربَّما أضرب ، وربما ضلل ، وهو حريٌّ أن يقود الألسنةَ عَجالاً إلى مَنحِ القصائدِ صفاتٍ ليست لها ، ويزيغ النظر فيها إلى معنى الباب الذي أدرجت فيه ، فيصير ذلك حائلاً بيننا وبين إدراك حقيقة ما حَرَّكَ الشاعرَ حينَ ترنَّم ، وحقيقة الأصل الذي بنى عليه أبيات قصيدته ، ثم تجرُّنا هذه السمات التي نَسِمُ بها القصائد ، إلى نُعُوتٍ يَبرأ منها القصيدُ ونغمه جملةً وتفصيلاً .

ولا يزال بنا تداعى معانى الألفاظ والسّمات ، حتى يستدرجنا إلى
غُموض معنى القصيدة غموضاً يُفضى إلى فَقْدِ سِحْرِهَا وَجَمَالِهَا ، وإلى
طَمَسِ سِرِّ التَّغَمُّسِ المُسْتَكَنِّ فِي بَحْرِهَا ، ويذهبُ جُهدُ الشَّاعِرِ باطلاً .

* * *

وبيان ذلك أن هذه القصيدة ، كما تراها منشورة ، مقسّمة سبعة
أقسام^(١) :

القسم الأول : أربعة أبيات ، ذكر الشَّاعِرُ فيها قَتِيلًا لا يُطْلُ
دمه ، هو خاله ، كُتِبَ عليه أن يَسْتَقِيلَ وَحْدَهُ بِأَدْرَاكِ ثَارِهِ ، فَيَبِينَنَّ أَنَّهُ
لذلك مُطِيقٌ ، وله معدٌّ متأهبٌ ، لا يشغله عنه شيء .

والقسم الثانى : تسعة أبيات ، ذكر فى البيت الأول منها وَقَعَ
الحَبِيرُ عليه وعلى أهلِهِ حينَ جاءَهُم نَعْيُ خالِهِ ، وأنه فَقَدَ بِفَقْدِهِ ضَرْبًا من
الرِّجَالِ قَلِيلَ النِّظِيرِ ، ثم نعت أخلاقَه فى جميع أحوالِهِ نعتاً دقيقاً فى
الآيات الثمانية الباقية .

والقسم الثالث : أربعة أبيات ، وصف فيها نفسه والفتيانَ من
أصحابِهِ ، وكيف كان مسيرهم إلى حيث أدركَ مرّةً ثارَ خالِهِ ما شَفَى
نفسه ، حتى انفتَلَ بِهَم راجعاً إلى ديارهم .

والقسم الرابع : ثلاثة أبيات ، عَقَّبَ بِهَا على ما أدرك من ثار
خالِهِ ، وَيُبَيِّنُ أن هذيلًا ، لم تنله وحيداً ، إلّا بعد أن أَكْثَرَ التَّكَايَةَ فى
جماعتهم مرّةً بعد مرّةً ، وبعد أن أَذْلَهُم وَأَقْضَى مضاجِعَهُمْ ، وبعد أن نال
منهم ما نال دُفْراً طويلاً .

(١) راجع القصيدة أول هذا الكتاب .

والقسم الخامس : بيتان ، هما تعقيبٌ على ما ذكر قبله من إدراك ثأره ، فوصف فيها نفسه ، وأن « هذيلاً » لقيت منه مثل الذي لقيت من خاله من قبل .

والقسم السادس : بيتان ، يثنى فيهما أن الخمر التي حرّمها على نفسه قد حلّت له ، بعد إدراك ثأره ، ثم سأل صاحبه « سواد بن عمرو » أن يسقيه منها ما يُنعشه ، ويكشف عنه ما لقي من الضّر بعد فقدان خاله .

والقسم السابع : بيتان ، سخر فيهما من قتل « هذيل » حيث تركهم صرعى للنسور ، وآب هو إلى دياره راضياً عن نفسه .

وهذا ترتيبها كما رتبها الشاعر ، أما ترتيبها على الفترات التي قالها فيها فسيأتى فيما بعد بيانه .

والقصيدة ، كما ترى ، خالية من الرثاء والتفجع ، وبريقة من التحريض على « طلب الثأر » ، فليس يحسن إذن أن توصف بأنها قصيدة « ناثرة مفعمة بروح الانتقام » ، كما قال صديقنا الدكتور عبد الله الطيب ، أو أنها : « تعبيرٌ ليس كمثله تعبير عن روح الشاعر ، جياشة ناثرة غاضبة ، لا يكاد يستطيع كبحها عن أن تثار للقتيل لساعتها » ، كما قال الدكتور محمد كامل حسين .

ولأنهما ذهبا هذا المذهب ، اتفقا جميعاً على صفة بحر القصيدة ، بأن فيه « صلابةً ووحشيةً وعُنفاً وقعقةً وتقطعاً ، وأن تفعيلاته ، لا يُستبعد أن تكون اقتبست من قُوع الطبول التي كانت تُدق للحزب » ، كما قال الدكتور عبد الله الطيب . أو أنّ حركة موسيقى هذا الشعر « تشبه حركة الخيل حين يصطدم بعضها ببعض في حومة

الوغي عند التقاء الفرسان » ، إلى آخر ما قال الدكتور محمد كامل حسين .

وهذا كله من جريرة تداعى معانى الألفاظ التى توصف بها القصائد ، ومعانى السمات التى بها تؤسم . وسأزيد هذا الأمر بياناً فيما يلى .

* * *

وهذه القصيدة معقودة على تذكير شئ مضمي ، حدث به الشاعر نفسه ، فتغنى وترنم ، إلا الأبيات الخمسة فى أوله ، فإن لها شأن آخر .

وأنا أرجح أن أول بيت قاله شاعرنا هو البيت الخامس ، لأنه أشبه شئ بصرخات مفجوع تتابعث . وهو البيت القوز فى القصيدة كلها ، الذى يشبه أن يكون خرج مخرج الرثاء . وكأنه زور فى نفسه ورجعه لسانه ، ساعة جاء نعي خاليه « تأبط شراً » فاستثاره . ثم كف عن الإيغال فى رثائه لسبب ما ، صرفه عن التفجع إلى ما هو أجل منه .

وتركيب البيت ، ولا سيما صدره ، زفات متقطعة متتابعة عن كيد فراها الزور المزبض .

« خبر ما » قدم الفاعل على فعله ، وأدخل على « الخبر » « ما » التى تجىء حشواً ، لتدل على الإعراض عن وصف الشئ بما ينبغى له من الصفات ، لأنك مهما وصفته فبالغت فى الصفة فلن تبلغ كنهه .

وهذا الحشو يلزمك سكتة بعده عند إنشاده والترنم به ، لأنه يزيدك لهذا الخبر المهول استهوالاً ، حتى تكف من ذات نفسك ، ويجعل

هذا الذى جرى على لسانك كأنه قائم بنفسه منقطع عما بعده .

ومجىء هذا الحشو « ما » ، أسلوب فى اختصار اللفظ ، يُفضى إلى اتساع المعنى ، ويقع من بعض الكلام موقعا لا يُداني ، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغا من تراؤف الصفات ، ومن أحسن ما وقع فيه ، قول امرئ القيس :

وحديث الركب يوم هنا وحديث ما ، على قصرة

« حديث ما » ، يذكر حديثا كان بينه وبين صاحبه له ، « على قصره » ، يتحسر على ما فاتته من تطاول استمتاعه به ، فبلغ بترك صفة « الحديث » ما لا يبلغه إثبات الصفات .

ومن قال : إن « ما » زائدة فى مثل هذا الموضع ثم سكت ، فقد أساء ، وإنما هو مُعَرَّب لا غير .

والشواهد على « ما » هذه كثيرة مُعْجِبة ، لا يكاد حسنها يدرك ، وستأتى مرة أخرى فى هذه القصيدة .

ثم قال شاعرنا : « نابتنا » ، فألزمك بعده سكتة أخرى ، لأن الكلام قد تم ، لا يتطلب زيادة ، فهو منقطع عما بعده ، كانقطاعه عما قبله .

ولإتيائه فى هذا الموضع بقوله : « نابتنا » غريب ، لأنه لا يقال : « نابتنا خبر » ، وإنما يقال : « نابتنا رُزء » من أوزاء الدهر ، أو نابتة من نوائبه » ، ويقال : « جاءنا خبر أو أتانا » ، والذى حسن استعمال هذا الفعل فى غير حقه من الكلام ، هو انقطاعه اللازم عما سبقه ، وانقطاعه اللازم عما لحقه ، حتى صار بين هاتين السكتتين كأنه فعل

مُحَذَفَ فاعله وأُضْمِر ، وكأنه خرج مَخْرَجَ الصُّفَةِ للخبر قبله .

ثم عاد بعد هذه السكتة الثانية فقال : « مُضْمَعِلٌ » فَجَاءَ بِصِفَةِ طال الفصل بينها وبين موصوفها ، حتى توشك أن تكون صفةً أُفْرِدَتْ لمُحَذَوِفٍ مضمَر . وكأنه كاد يقول مرة أخرى : « خَبِرٌ مُضْمَعِلٌ » فقد نسي أنه قال : « خَبِرٌ ما » ، ثم عاد فتذكَّر ، فحَذَفَ لفظ « خبر » واستمرَّ ، وبقيت « مُضْمَعِلٌ » كأنها قائمة وحدها بعد السكتة الثانية ، وبعد انقطاع الكلام .

ولو ساق عبارته هكذا : « نَابَتَا خَبِرٌ مُضْمَعِلٌ » ، لكانت كلاماً مَغْسُولاً ساقطاً لا يرتضيه عربى .

« فَتَشْعِثُ الكلامَ وَتَقْطَعُهُ » ، وإنشأه وكأن كل كلمة من الكلمات الثلاث جملة قائمة برأسها ، هو الذى زاد ما أصابه عند نَقْيِ خاله هَوَلاً وَقْظَاعَةً وَتُكْرَراً ، حتى كأن لسانه قد اختلط ، وما جثت عليه الألفاظ ، واضطربت ، وزالت عن مواقعها فاختلَّت . فبلغ بهذا التركيب المُشْعِثِ المُتَقَطِّع ما لا يبلغه أعظم التفجُّع .

و « مُضْمَعِلٌ » ، بغرابة لفظها ، وبشِدَّة حُرُوفها ، وبقوَّة تصرُّيفها ووُزْنِها ، قد استبدَّت بالحسن كله فى هذا الموقع ، وذادت كلمة أخرى عن أن تقوم مقامها ، وإلا انحطَّ الشُّعْرُ وانحطَّ نَعْمُه درجات .

وأصحاب اللغة يقولون : « المُضْمَعِلُ » ؛ المُتَنَفِّخُ من الغَضَبِ ، و « المُضْمَعِلُ » ؛ الشَّدِيد . فلو اقتصرَت على نصِّ اللغة هنا فى تفسير هذا اللَّفْظِ ، لفقد الشُّعْرُ معناه . وإنما فَحْوَى مرادِ الشَّاعِرِ أن يَدُلُّكَ على أنه كلما زاد الخَبِرَ تأمُّلاً ، زاد تفاقماً وتعاضُماً ، وأطبق عليه إطباقاً ،

وأحاط به إحاطة لا تدع له من إطباقه عليه مخرجاً ، فأولى أن يُقال : إنه من قولهم : « اضمأل الثبات » ، إذا التفَّ وعظم وأطبَّق بعضه على بعض من كثافته .

وأصل هذه المادة في اللغة : « صَمَلٌ يَصْمُلُ صُمُولاً » : إذا صلب واشتد واشتدَّ واشتدَّ ، يُوصف بذلك الجمَلُ والجَبَلُ والرَّجُلُ وما أشبه ذلك .

فأنت في مثل هذا الموضع محتاج في البيان أن تزيد على نص اللغة ، مُستديلاً بأصل مادة اللغة .

ثم أَوغَل شاعرنا في صفة « الحَبَر » ، بعد ثلاث سكتات ، وبعد تشعبيث ماهر مُحَكَّم ، وبعد أن مثل لك إطباقه عليه ، وسدَّه عليه المنافذ ، فقال : « جَلٌّ ، حتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُّ » ، وهو كلام سهل منساب ، بعد كلام مُتَقَطِّع يتعثر ، فهذا هو التَّسْطُّ والقَبْضُ الذي وصفته لك آنفاً في « بحر المديد » .

و « جَلٌّ » ، عَظُمَ حتَّى بَلَغَ الغَايَةَ التي لا تُحَدُّ ، ولذلك جاء في صفته سبحانه « الجَلِيل » ؛ وهو العظيم الذي لا تُدرك الصُّفَةُ عظمتَه .

و « دَقَّ » : قَلَّ وصَغُرَ وحَقُرَ ، كأنَّه سُحِقَ سَحْقاً . وقوله : « دَقَّ فِيهِ » ، يعني إذا قيس به أَجَلٌ ما يجدُ الناسُ من الأَرْزَاءِ ، صار أَجَلٌ أَرْزَائِهِمْ صغيراً هَيِّنًا غامضاً لا يُؤْبَهُ له .

و « في » هنا ، هي التي في قوله تعالى في سورة التَّوْبَةِ : « فَمَا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا قَلِيلٌ » [آية : ٣٨] أي إذا قيس هذا بهذا .

وهذا البيت ، كما ترى ، نَفَثُهُ محزونٍ أذهله الحزنُ حينَ فَجَأَهُ ،
فَزَفَرَ زَفْرَةً بعدَ زَفْرَةٍ بعدَ زَفْرَةٍ ، فهو لذلك أحقُّ بالثناء ، وأحقُّ بأن يكون
أَوَّلَ ما قاله الشاعر . فلمَّا صرفه عن الإيغال في الرثاء ما صرفه ، استبقاه
حتى أنزله من قصيدته أحقَّ المنازل به ، حين عاد فبنى معنى القصيدة على
غير معنى الرثاء . وهو البيت المفرد بالثناء في القصيدة كلها .

وليت شعري ، لو ذهبْتُ هذا المذهب في شرح أبيات القصيدة ،
أَيَطُولُ عليك وعلى ما أكتب ، فأختصر الكلام اختصاراً ، وأَقْنَعُ باللمحة
والإشارة دون التفصيل ، إِلَّا فيما لا بُدَّ مِنْهُ ؟ لا أدري .

وأما الأبيات الأربعة الأولى ، فليس فيها رثاء ولا تفجع ، ولا ثورة
ولا غضب ، كما يقال ، بل هي أشبه بحديث نَفْسٍ طَوِيَتْ على كمد
مَغِيظٍ مُنْحَنٍ ، قالها الشاعر بعد أن صرفه عن الرثاء والتفجع ما صرفه .

ويؤشك أن يكون الذي أَهْمُهُ وشغَلُهُ ، حتَّى صَرَفَهُ عن الرثاء ، أن
أحواله « بنى فُهم » ، رَهَطَ تَأَبَّطَ شَرًّا ، حين جاءهم نعيمه ، أكثروا
اللَّغَطَ في ذمِّه ، وبدا منهم الترددُ والإحجامُ عن إدراك ثأره ، وآثروا
السلامة ، فقد هلك « تَأَبَّطَ شَرًّا » فتى « فُهم » ، وهلك قَبْلَ مهلكه
الفتاك من إخوته ، وهلك أشداه أصحابه في الغارات ، تفانوا جميعاً وهم
حماة « فُهم » وأولو البأس فيها ، وإنما هلك « تَأَبَّطَ شَرًّا » وهو غازٍ في
الطلب بثأريهم ، فكأنَّ القومَ أحمَؤا لذلك عن الخروج في نقض هذه
الأوتار ، وكذلك أوْشك أن يذهب دُمُّ « تَأَبَّطَ شَرًّا » هدرًا . فحزُّ ذلك
في نفس ابن أخته ، وكان لحاله مُجِبًّا ، وبه مُعْجَبًا ، فطوى أحشاءه
على الكمد ، وَخَزَمَ أمره على أن يستقلُّ بثأر خاله ، وحدث فتية من
أصحابه بما يجدُّ في نفسه من خِزَازَةٍ ، فأجمَعُوا على أن يُعِيْثُوهُ ويخرجوا

معه فى الطَّلَبِ بشارِ حاله ، وفيهم « سَوَاذُ بَنُ عَمِرٍ » المذكور فى آخر القصيدة . (وأظنه ولد « عمرو بن سفيان » ، أخى تأبط شراً) . هذا ما استظهرته من سياق أخبار تأبط شراً وأصحابه .

وفى البيت الأول مَسٌّ لا يخفى من المضاضة والألم ، يُنبئ عنه تنكيره ذَكَرَ خالِه بتسميته « قَتِيلًا ذَمُّهُ مَا يُطَلُّ » ، أى هو أغلى من أن يذهب هدرًا ليس له مُطالب . وهو شبيه بالتعريض والتهكم الخفيف بأخواله ، حيث أَخَجَمُوا وآثَرُوا السَّلامه .

وزاد ذلك وضوحاً حين قَفَى عليه بقوله : « قَذَفَ الْعِبءَ عَلَى ، وَوَلَّى » ، فجعلَ هذا القتيلَ يُقبل عليه فيَقْذِفُ على أكتافه هو وحده عِباءً ثقيلاً ، ثم يولَّى عنه ذاهباً لا يعود . وما خصَّه بهذا العبء الثقيل ، إلَّا لأنَّه لم يجد فى أخواله أحداً يقوم به غيره . وهذا يوشك أن يكون عتاباً قارصاً ، وإنكاراً شديداً على أخواله « بنى فهم » حيث قَعَدُوا عن الثَّأْرِ بِمَقْتَلِ خالِه .

ثم زاد الأمر وضوحاً حين قال : « أَنَا بِالْعِبءِ لَهُ مُسْتَقِيلٌ » ، فقوله : أَنَا بِالْعِبءِ « تأكيد لانفرادِهِ باحتمال هذا الثَّقَلِ وقدرتِهِ على رفعه ، وأنَّه مطيقٌ أن يحمل وحده ما كان حقَّ جماعتهم أن يحملوه . وهذا أبينُّ تعريضاً وتهكماً .

وقوله : « له » أى من أَجلِهِ ، وهو حشوٌّ زاد الكلام قوَّةً وحُسنًا ، ومنَحَهُ معنىً جديداً ، فيه تعظيم لشأن هذا « القتيل » الذى لا يذهب دمه هدرًا بإحجام جميعهم عن الإدراك بشاره .

ولو قال : « وَأَنَا بِالْعِبءِ مُسْتَقِيلٌ » ، وحذف « له » لَسَقَطَ

الكلام سقوياً ظاهراً . فهذه مهارة الشعر ، وسلطان « بحر المديد »
الذى يحمل الشاعر على أن ينبد إليه بالكلمات حجة موجزة مقتصدة
خاطفة الدلالة ، فى أناة وتؤدة . ويوقعها فى حاق موضعها لا يتجاوزها ،
كما قلت فى الكلمة السابقة .

ثم صرح فى البيت الثالث بأن « القتيل » خاله ، وأن الخولة عهد
وذمام ، فإن كان فى بنى عمومة « تأبط شراً » من ينقض العهد
والذمام ، فهو « ابن أخت » لا تحل عقدة خولته ولا تنقض . وهذا
تعريض شديد وتهكم .

وقوله « ووراء الثأر » ، يعنى أنه مطالب به ، يذهب فى طلبه
حيث ذهب ، لا يفتقر عنه .

وقوله : « منى » ، حشو ثالث ، كالذى وصفت قبل قليل . لو
قال : « ووراء الثأر ابن أخت » ، نزل الكلام وانحط ، وإنما رفع منه
هذا الحرف الموجز المقتصد ، ومعناه عندهم « من نفسى » ، وهم
يُسمونه « التجريد » ، وسيأتى مثله فى البيت الحادى والعشرين ، ومن أجود
ما جاء منه فى غير هذا الشعر ، وغير هذا البحر ، قول أبى كنانة السلمى :

كذلك قضيئت للإخوان ، إني أدين عليهم وأدين منى
أى أدين من نفسى ، أعطيتهم من نفسى مثل الذى أطالبهم أن
يعطونى من أنفسهم .

أما البيت الرابع ، فهو ختام هذا القسم الأول من القصيدة . فما
زال يرتقى فى خفي تعريضه وتهكمه بأحواله الذين قعدوا عن طلب ثأر
خاله ، من ذكر العبد الثقيل الذى يستقل وحده بحمله عن جماعتهم ،

إلى عهد حُؤولته الذى لا يُنقض ، إلى السعى فى طلب الثأر ، فهو أبداً
« مُطْرِقٌ يَزْشُخْ مَوْتاً » .

و « المُطْرِقُ » عند أصحابِ اللَّعَةِ هو الذى مال برأسه ، وأزحى
عينيه ينظر إلى الأرض مُقْبِلاً يبصره إلى صدره ، وسكت ساكِناً لا يتكلم
ولا يتحرك .

وينبغى أن يُزاد هنا فى معنى البيت ؛ أنه يفعل ذلك من امتلائه
بالكَمَدِ والْحَقِّق ، ليكون ذلك صلة لقوله « يَزْشُخْ مَوْتاً » ، لأن
« الزْشُخْ » هو تحلب الماء من الإناء الممتلىء ، أو تَفَصُّد العرق من الجبين
وسائر الجسد ، إذا امتلأ الجسم ماء .

وقوله : « يَزْشُخْ مَوْتاً » ، كلام موجز لا نهاية لحسنه . وأما
« إِطْرَاقُ الْأَفْعَى » ، فكُموئُه بين الأحجار وسكوئُه لا يتحرك ،
و « الصِّلُ » الحَيَّةُ القديمة التى صَبُغَتْ من القدم ، تكْمُنُ بين الحجارة
والصِّفا ، وهى أنخبثُ الحَيَّاتِ ، تقتل إذا نهشت من ساعتها ، وبما يزيدك
بصفتها خبرة ، قول النابغة :

صِلْ صَفَا ، لَا تَلْتَوِي مِنَ الْقِصْرِ طَوِيلَةُ الْإِطْرَاقِ مِنْ غَيْرِ خَفَرٍ

دَاهِيَةٍ ، قَدْ صَبُغَتْ مِنَ الْكِبَرِ مَهْرُوتَةُ الْأَشْدَاقِ حَوْلَاءُ النَّظَرِ

تفتُر عن عُوجِ جِدَادٍ كَالْإِبَرِ

فهذه الصفة التى وصف بها الشاعر نفسه فى ختام هذا القسم
الأول ، كلُّها تلميح متتابع باللفظ ، تنشأ عنه صورة ذات ألوان وظلال :
رَجُلٌ مُطْرِقٌ مُحْنِيٌّ مُرَبِّدُ الْوَجْهِ ، صَارِمُ الْقَسَمَاتِ ، قَدْ بَرَأَ الْغِلْ
وَالْكَمَدُ ، بِنْيَاءٍ عَنْ عَزْمٍ لَا يَلِينُ ، وَفَكْرٍ لَا يَقْتَرُ ، وَحَقْدٍ يَمْلَأُ إِهَابَهُ لَا

يَنْضَب ، فى رُقْعَةِ ألوانها وظلالها ناطقةً بالموت تحيط به ... وزاد هذه الصورة تحديداً ، وزاد خطوطها مضاء ونفاذاً وَجِدَّةً ، ما يُوحى به تتابع ألفاظها وجزئيتها ، والسكُناتُ الخَفِيَّاتُ بينها ، هكذا :

« مُطَرِّقٌ - يَرشَحُ مَوْتاً - كَمَا أَطَرَقَ أَفْعَى - يَنْثُثُ السَّمَّ - صِلْ » .

وهذا ضرب آخر من التشعيث . غير الذى سلف فى شرح البيت الخامس آنفاً . هو تشعيث لمخارج الألفاظ عند الإنشاد ، وأعان على تجويد سطره « بَحْرِ المديد » ، وما فيه من غَلَبَةِ الأَنَاةِ والثَّوَدَةِ ، كما وَصَفْتُ فى المقالة السابقة^(١) .

وهذه الأبيات الأربعة ، كما ترى ، أشبه بحديث النَّفْسِ ، حديث خفى دَنَدَنَ به الشاعر هَمَّهَمَةً وَعَمَّعَمَةً فى صَدْرِهِ ، وهو يتجرَّعُ غِيظَهُ وغلِيلَهُ من قُعودِ أَخْوَإِهِ من « بنى فهم » عن المطالبة بِتِزَةِ خاله « تَأْبُطُ شَرّاً » . لم يخاطب بها أحداً ، ولم يُنذر بها عدواً ، ولم يُجابه بها أخواله مُتَهَكِّمًا ، فهم أخواله وإن أساءوا ، فأخفى تهكِّمَهُ بهم كُلُّ الخفاءِ . والذى أعانه على بُلُوغِ ذلك فى شِعْرِهِ ، وعلى التَّجْوِيدِ فِيهِ ، هو ما يَفْرِضُهُ « بَحْرُ المديد » على مُؤَتَكِبِهِ ، أن يركب غَمْرَتَهُ : « بالاقْتِصَادِ دون التَّبْدِيرِ ، وبالأَنَاةِ دون العَجَلَةِ ، بلا هِياج عاطفِيٍّ ، ولا تَضَرُّمِ نَفْسٍ ، وبلا غُلُوٍّ فى كتمانٍ ، ولا طُعْيَانٍ فى بَؤْسٍ » ، كما قلتُ فى صفة هذا البحر فى المقالة السابقة .

وهذه الأبيات حديثُ نَفْسٍ ، لأنَّه إنما قالها بعد مجيء نعى

(١) انظر ما سلف ، ص : ١٤٥ .

خاله ، وَبَعْدَ انْقِضَاءِ لَغِطِ أَخْوَالِهِ فِي دَمِ صَاحِبِهِمْ وَأَخِيهِمْ « تَأْبُطَ شَرًّا » ، وَبَعْدَ أَنْ أَحَسَّ إِجْمَاعُهُمْ عَلَى الْقُعُودِ عَنْ إِدْرَاكِ وَتَرِهِ ، فَطَوَى الصُّلُوعَ عَلَى الْغَيْظِ ، وَأَنْفَ لِنَفْسِهِ وَلِأَخْوَالِهِ ، فَأَمْسَكَ عَنْ التَّصْرِيحِ بِإِسَاءَتِهِمْ فِيمَا فَعَلُوا ، بِشُعْرِ يُرَوِّى عَنْهُ ، فِيهِ ذَمُّهُمْ ، فَلِذَلِكَ ذَنَّدَنَ وَلَمْ يَبْنُحْ كُلَّ الْبُؤْحِ بِمَا فِي نَفْسِهِ مِنْهُمْ .

* (اخترتُ في رواية البيت الثانی : « قَذَفَ الْعِبَاءُ » ، وهى رواية صاحبِ « التَّيْحَانِ » ، وابنِ عبدِ ربِّهِ في « الْعِقْدِ » ، وَالزَّمْخَشَرِي فِي « أَسَاسِ الْبَلَاغَةِ » ، دون رواية أبى تمام فى الحماسة : « خَلَفَ الْعِبَاءُ » ، لأنها رواية ضَعِيفَةٌ فى حَقِّ مَعْنَى الْآيَاتِ ، وَأَخْشَى أَنْ تَكُونَ مِمَّا أَلْفَ أَبُو تَمَامٍ أَنْ يَغْيِرَهُ فِي أَشْعَارِ النَّاسِ ، لِعَادَتِهِ فِي اخْتِيَارِهِ . وَالرَّوَايَةُ الْأُولَى مِنَ الْجَوْدَةِ بِمَكَانٍ شَامِخٍ .

واخترتُ أيضاً فى رواية البيت الرابع : « يَزْشُخْ مَوْتًا » ، وهى رواية الْمَزْزُوقِي فِي شَرْحِ « الْحِمَاسَةِ » ، وصاحبى « الْأَشْبَاهِ وَالنِّظَائِرِ » ، وأبى العلاء فيما نقل عنه التبريزى ، دون رواية التبريزى نفسه فى شرح « الْحِمَاسَةِ » : « يَزْشُخْ سَمًّا » ، فبين الرّوايتين بوّ بعيد (.

* * *

أما القسم الثانى من القصيدة ، فاستهله بأوّل بيت قاله حين جاءه نعى خاله ، فطاش لبّه وولّهته الفجيعة ، ولكّنه أنزلّه هذا المنزل من ترتيب شعره ، لأن ما بعده صفة لخلائق خاله وشمائله ، فكان هذا البيت أشبه بها .

أما الآيات الثمانية بعده فلم يقلّها الشاعِرُ إلّا بعد فترة طويلة ؛ بعد

أن عقدَ عزمه أن يخرج في طلب دم خاله لا يذهبُ باطلاً ، لما نفّض يده من أحواله وحبس لسانه عن إساءتهم ، وعدّ نفسه هو وحده المطالب بإدراك الدّخّل دونهم ، وبعد أن سار هو وأصحابه إلى « هذيل » فأوقعوا بهم ، وأدركوا الثّار ، ثم انقلبوا راجعين إلى ديارهم ظافرين .

وهو في ترتيب الفترات التي تَعَنَّى فيها بشعره آخر الفترات ، لأنّها تقع في الفترة الخامسة ، بعد عودته راضياً عن نفسه وعن أصحابه الذين أَرَزَّوه ونصروه في الإيقاع « بهذيل » قَتَلَة خاله . (الفترة الأولى ساعة جاءه التّعي ، والفترة الثانية حين استوثق من قعود أحواله عن دم أخيهم تأبّط شراً ، وسأيتن عند كل قسم زمنه الذي قيل فيه) .

وإذا كان حافر الأبيات الأربعة الأولى التي افتتحت بها القصيدة ، هو سخطه على أحواله « بنى فهم » ، حيث نكثوا عَهْدَ الرّحم وخاسروا بميثاقها ، ثم حَبَّه هو لخاله ، ووافّوه بالعهد الذي توجه به الرّحم للخُزولة = فإن حافر هذه الأبيات أخصّص . فقد تولّى هو ثأر خاله دون أهله وعشيرته « بنى فهم » ، وشفى غليله وآب سالماً راضياً عن نفسه ، ولعلّ خاله قد رضى عنه ، والهامة (وهي روح القتيل الذي لم يُدرَك ثأره) التي وقفت عند قبره تزقّو وتقول : « اسقُونِي ، اسقُونِي » ، قد طارَتْ عنه بَدْرَكَ الثّار . ومع ذلك ، فلو لم يكن « تأبّط شراً » خاله ، لبقى هو أيضاً أولى بدمه من قومه وعشيرته « بنى فهم » . لأنّه وجد في نفسه حين خلا بها أن هذا « الدّهْرُ غَشُوم » حين سَلَبَ خالَه تأبّط شراً نفسه وحياته ، قد سلبه هو أيضاً ضرباً من الرّجالِ نسيبِجٍ وخديّه ، لن يجد مثله في الناس أتى تَلَقَّتْ . سلبه ما هو أعزُّ من العُمِّ ، والخال ، سلبه الرجل الذي أحبه إعجاباً بأخلاقه وإجلاله وشمائله .

فحافظ هذه الأبيات الثمانية هو إعجابه بالرجل فى أحلاقه وخلاله
وشمائله ، فى العُسْرِ واليُسْرِ ، وفى الخير والشر ، وفى الرضى
والعُصْب ، وفى الحَلِّ ، والتَّزْجَالِ ، وفى منازل الأمن ومطارح الأهوال .

فلذلك لم يثُب هذا الغناء بتدله ناكل ولا أنة حزين ، بل بدأ
يتغنى ويقول : « بَزْنَى الدهر » ، فخصَّ نفسه بمهلك هذا الرجل الذى لا
يَشْرُكُه فى فقدانه أحد ، وإن كان هذا الخُصوص نفسه قد أَشَمَّ الغناء
نفحةً شديدة الخفاء من معنى التعريض والتهكم ، الذى كان قد قد فرغ
منه فى فاتحة القصيدة ، بأن أخرج الناس جميعاً من أن يَشْرُكُوهُ فى هذا
« الرجل » بما فيهم أخواله الذين كصوا عن الطلب بدم فتاهم وابن أخيهـم .

قال : « بَزْنَى » ، ولم يقل : « غالى » ، ولا « فجعنى » ، ولا
شيئاً مما ينطق بالفحيجة والبكاء ، بل ما هو إلّا « بَزَّهُ » ، أى « سَلَبَهُ
سلاحه » وانتزعه الدَّهْرُ منه انتزاعاً ، عَسَفاً منه وَقْهَرًا ، وتغلباً وقسراً ،
كما ينتزع المقاتلُ « بَزَّ المقاتل » ، وهو سلاحه كَلَّهُ ، يدخل فى ذلك
درعه ومعفره وسيفه .

وبدا يتغنى : « بَزْنَى الدهر » ، وأوجب بعده سكتة لطيفة ، لأنَّ
هذا الفعل « بَزَّ » قد يتعدى إلى مفعول واحد ، ويراد به عندئذٍ مجرد
الخبر عن وقوع السلب قهراً وعسفاً ، فالوقوف عند آخره يتم به الكلام ،
ولكن هذا مكر الشعراء الخفَى ، فإنه لم يرد الخبر عن مجرد السلب ، بل
أراد « بَزَّ » الذى يتعدى إلى مفعولين ، فكان حق الكلام أن يقول :
« بَزْنَى الدَّهْرُ أَيْتاً » ، ولكنّه لما ذكر « الدَّهْرُ » ، وما لقي من عسفه به
وبخاله ، فظيع به وبخلائقه ، فكفَّ عن إيصال الفعل إلى مفعوله الثانى ،
وتركه مطروحاً كأنه لا يتطلب هذا المفعول ، وأحب أن يصف « الدهر »

صفة تلائم فظاظته به وغلظته ، فقال : « وكان غَشُوماً » ، و
« العَشُومُ » : الظالم الغاصب الذى يخبط الناس ، ويأخذ كل ما قدر
عليه ، كأنه حاطب ليل يحتطب فى الظلام ، فيقطع كل ما قدر عليه من
شئ بلا نَظَرٍ ولا فِكرٍ ولا تَبَيُّنٍ .

ولكنَّ الفجعة بخاله كانت ماثلة فى قرارة نفسه ، وهمت أن تبغته
فتشغله وتنسيه ما بدأ به إذ قال : « بَرَّنى » ، وراودته أن يمضى فيقول :
« وكان غَشُوماً » ، فَجَعَنى بِأَيِّ جازئه ما يُذَلُّ ، ثم انتبه ، فأسقط
« فَجَعَنى » التى راودته من أعماق نفسه ، ولم يبال أن يمضى قائلاً
« وكان غَشُوماً ، بِأَيِّ جازئه ما يُذَلُّ » ، فعل ذلك جرأة منه وشجاعة
على اللغة .

وزين ذلك هذه الحال المعترضة بين « بَرَّنى الدهر » ، وبين
« بِأَيِّ » .

وأهل اللغة يَدْعُون أحياناً زيادة هذه « الباء » ، وأحياناً أخرى
يسلكونها وأمثالها فى باب « التضمين » ، ويقولون : ضمَّن « بَرُّ » معنى
« فجع » لأنَّ كلَّ من سُلِبَ شيئاً فُجِعَ به . وهو كلام لو كان له عِناجٍ
(أى حبل يشده ويقويه ويمسكه) وإثما هو ما أقول لك ، لأنك لا
تستطيع أن تقول فى مدرج الكلام ، على مذهبهم فى التضمين : « بَرَّنى
الدهر بأخى » ، وأنت تريد « فجعنى به » ، وإذا قلت ، فهو كلام غثٌ
أشَقُّ من أن يُعتدَّ به . (وسأقول كلمة ، فى آخر بيان هذه الأبيات ،
عن استخدام هذا الشاعر للحروف حذفاً وإثباتاً) .

ثم أقبل الشاعرُ بعد ذلك على غنائه ، وهو يستعيد في نفسه ذكرى الرجل الذى أحبه وأعجب به ، بلا هياج ولا ثورة ولا تفجّع ، فقد شغلته مآثره ومناقبه ومكارمه وشماله عن فجيعة فيه ، فانطلق يتغنى غناء قل أن يشبهه غناء . وكأن بيت خاله « تأبط شراً » كان يتردد فى مسامعه ليزيد ذكره وضوحاً وجلالاً .

إنه البيت الذى ختم به قافيته المشهورة الميفة ، بعد أبيات عتاق جياذ ، ذكر فيها ملامّة من كان يلومه من قومه ويعذله ، على إهلاك ماله وإتلافه فى الجود والسخاء ، فيقول له : أن كل مال هالك ، وأنه لن يكف عن إتلاف كل ما يجمع من مال : « حتى يلقى الذى كل امرئ لاق » ، حتى يلقى منيته ثم يقول له : ويومئذ :

لَتَقْرَعَنَّ عَلَى السُّنِّ مِنْ نَدَمٍ إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي
فَمَنْ أَحَقُّ الْيَوْمَ بِأَنْ يَذْكَرَ بَعْضَ أَخْلَاقِهِ ، ويذكر الناس بها ، من ابن أخته الذى قذف عليه عيأه ، فطارَتْ به مَنِيَّتُهُ ؟ أوليس هذا بعض العبء؟

ومضى يتمثلُ كعهده به فى حال بعد حال ، فى يوم بعد يوم ، ثم انبعث يتغنى بأخلاقه فى ثمانية أبيات من حُرِّ الشُّعر وعتيقه ورائعه . يقسم كلماته لفظاً لفظاً على حركة « بحر المديد » بين البسط والقبض ، يبطئ مرة ويسرع مرة ، يذعن لسطوة النغم ، ثم يسطو بالنغم حتى يذعن له ، كلمات متعانقة تنساب ، وكلمات مفردة تُنبذ على ذبذبات النغم وقرارته ، فينسب بها أو يُنشد ، كلمات سافرة ، وكلمات أخرى تتبرج من وراء نقاب ، إشراق الإعجاب الحى المتلألئ ، يمسح بريقه ظل كآبة ترفرف عليها من بعيد ، من أهذاب البيت الخامس وصدر البيت السادس .

أى مهارة ا مهارة سابح فى يم ، لا الموج غالبه ، ولا مهارته
تخذه .

وهذا القسم من القصيدة حقيق أن يظفر ببيان أوفى ، ولكنى
خفت أن لا أفرغ من هذه المقالة ، فأرجأت ذلك إلى المقالة التالية .
وأحب أن تعيد قراءته متأنياً ، فإننى إنما نشرت القصيدة مفسمة
بفواصلها ، لكى تقرأها ملتزماً ، بمواضع السكت عند كل فاصلة ،
فعسى أن يغنى هذا عن بعض ما كان ينبغى أن أصفه ، واعلم أننا فى
الشعر ، وإنما الشعر غناء وترنم ، وللنغم معنى ينسرب فى معانى
الألفاظ ، وللألفاظ معانٍ تتغلغل فى معانى النغم ، فمن غفل عن شئ
منهما لشئ فقد جار عليهما جميعاً .

وفى هذا القسم الثانى من القصيدة ، كلمات كثيرة ينبغى أن أقف
عليها مُبيناً ، ولكنى قدمت عليهن بيتاً ، أحببت أن أبدأ به ، حتى يتصل
الكلام بعد ذلك اتصالاً واحداً ، فإن الشراح أساءوا فى هذا البيت غاية
الإساءة ، وطمسوا بهاء الشعر بإساءتهم ، وهو البيت الحادى عشر :

مُسْبِلٌ فى الحَيِّ، أَخْوَى ، رِفْلٌ وإذا يَغْدُو ، فَيَسْمَعُ أَرْلُ

فالمرزوقى ، وأبو العلاء المعرى ، والتبريزى مجمعون على أن
الحرف « مسبل » ، هو من « إسبال الإزار » ، وهو إرخاؤه يُسحب على
الأرض خيلاءً وكثيراً وتبخثراً ، لأن من عادة العرب أن يصفوا أهل النعمة
فى حال الأمن والدعة بذلك .

وأما « أَخْوَى » و « رِفْلٌ » ، فقد فرّ منهما المرزوقى فراراً ، فلم
ينطق ، على غير عادته فى اللجاجة والإكثار .

وأما أبو العلاء المعري ، فإنه ذهب في « أحوى » ، مذهبين ، أحدهما : أن يكون معنى « أحوى » هو الذي به حُوءة ، وهي سمرة الشفتين ، تكون حمراء تضرب إلى السواد ، وذلك محمود في النساء خاصة ، وبه سُميت أمنا ، رحمها الله ، « حواء » . وذهب أبو العلاء إلى تفسيره هذا التفسير ، إذا كان « مُشبل » من « إسبال الإزار » .

والثاني : يكون « أحوى » ، من صفة الشَّعر ، وهو الأسود ، لأنهم كانوا يوقرون اللِّمَم ، ويصفون الشباب بحسن اللَّحمة وسوادها ، وفشَّرها بذلك على أن تكون « مسبل » من إسبال الشَّعر وإرساله على الكتفين . فيكون « مسبل » عاملاً في نصب « أحوى » ، أى هو « مسبلٌ شَعراً أحوى » .

وهذا المذهب الأخير هو الذى اقتصر عليه التبريزى . وهذا كله خلطٌ مُعرق فى الغثائفة .

و « مسبل » فى هذا الشَّعر ، إنما يعنى به فرساً عتيقاً ضافى السَّبَب ، قد أسبل ذيله ، يرخيه أو يشيل به ، ويضرب به يَمنة وَيَسرة ، واختال اختيالا ، وتبختر فى مشيته ، وشبه خاله به فى خيلائه ، كما سترى .

وقد أغفلت كتب اللغة هذه الصفة من صفات الفرس فى مادة (سبل) ، إلا أنهم قالوا : « امرأة مسبل ، أسبلت ذيلها ، وأسبل الفرس ذنبه أرسله » . ولا يكون إسبال إلا مع طول وسبوغ وافٍ .

ومحمود فى الخيل العتاق طولُ أذنانها ، ويقولون لما هذه صفته من الخيل « ذَيَال » لطول ذيله ، و « الدَّيَال » أيضاً من الخيل ، المتبختر فى مشيته واستنانه (أى عَدُوهُ مَرَحاً فى المرعى) ، لأنه يجزّ ذيله ويحركه من الخيلاء . والخيلاء فى المشى : التبختر من الكبر ، ولا يكون ذلك إلا

مع إسبال الإزار وسحبه . وفى بعض الحديث عن رسول الله ﷺ : « من سَحَبَ إزاره من الخِيَلِ لم ينظر الله إليه يوم القيامة » . والخيل نفسها ، إنما سُمِّيت « خيلا » من خيلائها وهى تستنُّ وتعدو وتجرُّ أذناها وتحركها ، وعن الأصمعى قال : « كنتُ عند أبى عمرو بن العلاء ، وعنده غلام أعرابى ، فسئل أبو عمرو : لم سميت الخيل خيلاً ؟ فقال : لا أدري . فقال الغلام الأعرابى : لا خيئالها . فقال عمرو : اكتبوا » ، أى قيدوا ما سمعتم بالكتابة .

وإذا صح أن يقال : « أسبل الفرس ذنبه » ، وهو صحيح ، صحَّ أيضا أن يوصف فيقال : « مسبل » مجردة ، يراد به الفرس الذئبال ، « المسبل ذنبه » ، كما صح أن يقال « مسبل » مجردة ، من « أسبل الرجل إزاره » ، فقد جاء فى الحديث الصحيح (رواه مسلم فى صحيحه ، فى كتاب الإيمان) عن أبى ذر : « ثلاثة لا يكلمهم الله يوم القيامة ، ولا ينظر إليهم ولا يزكّيهم ولهم عذابٌ أليم . قال : فقرأها ثلاثَ مرّاتٍ . قال أبو ذر : خابوا وخسروا ، من هم يا رسول الله ؟ قال : المُسْبِلُ ، والمُنْثَنُ ، والمُنْتَفِقُ سَلَعَتُهُ بِالْحَلِيفِ الكَاذِبِ » يراد به « المسبل إزاره » ، كما جاء فى لفظ آخر .

والذى ذهب بأبى العلاء وأصحابه مذهبتهم فى تفسير « المُسْبِلِ » ، قلةٌ وجود « مسبل » فيما وقع لهم من الشعر ، ولإغفال أصحاب اللغة إirاده فى صفات الخيل ، وغرّهم ما استفاض من قولهم : « أسبل إزاره » ، وهو يمشى مُسْبِلاً إزاره خيلاء » ، فحملوه بأول الخاطر على أقرب ما أَلْفُوا من اللغة .

وفى مدح الخيل بطول أذناها يقول امرؤ القيس :

صَلِيحٌ إِذَا اسْتَدْبَرَتْهُ سَدُّ فَرْجِهِ بِضَافٍ، فُوقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَّلَ
و « الْأَعَزَّلُ » الذى يعزل ذنبه مائلا فى أحد الجانبين ، عادة لا
يخلقه ، وهو عيب قاذح ، وقال أيضاً ، وشَبَّهَهُ بِذَيْلِ الْعُرُوسِ :
لَهَا ذَنْبٌ مِثْلُ ذَيْلِ الْعُرُوسِ تَشْدُّ بِهِ فَرْجَهَا مِنْ دُبُرِ
وذلك أن العروس ترخى من إزارها خيلاء ، ترفل فيه ، تمشى
تتهادى ، يزدهيها حسننها وبهجتها ، فإذا كان تفسير « مسبل » هو
الضافى الذنب ، وجب أن يكون تفسير « أحوى » ، الفرس الكميت ،
(وهو الأحمر القانى ، وبين السواد والحمرة) إذا غَلَبَ السَّوَادُ حَمْرَتَهُ .
و « الأحوى » من الخيل جواد عتيق ، رائع المنظر . ويقال : إنه
أصبر الخيل على العدو ، وأحفظها عظاما ، إذ غُرِقَتْ عِظَامُهُ لكَثْرَةِ
الجرى ، (عَزَقَ الْفَرَسُ : ضَمُرٌ ، وَذَهَبَ رَهْلٌ لَحْمِهِ . يقال : فرس
مَعْرُوقٌ ، إذا لم يكن على قَصْبِهِ لَحْمٌ) .
وجاء فى بعض الحديث تفضيله على سائر الخيل ، قال : « خيرُ
الخيَلِ الْحَوُّ » ، جمع « أحوى » . ولعنته وشدة عَدُوِّه وصبره عليه . قال
عبد يغوث الحارثى ، يَفْضَلُ فَرَسَهُ عَلَى سَائِرِ الْخَيْلِ :
وَلَوْ شِئْتُ نَجَّيْتُ كُمَيْتَ رَجِيلَةَ تَرَى خَلْفَهَا الْحَوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا
أى الحو تتبعها وهى تتقدمهن ، فلم يفضلها إلا والحو عنده أفضل
الجياد وأسرعها عدوا ، وأشدّها عليه صبورا .
وأما « رِفْلٌ » فأصحاب اللغة يقولون « فرسٌ رِفْلٌ ؛ طويل
الذنب » ، ويقولون « رِفْنٌ رِفْلٌ » (بالنون واللام) واحد ، وأنهم حولوا
اللام نونا ، واستشهدوا بقول النابغة :

بِكُلِّ مُجَرَّبٍ كَاللَّيْثِ ، يَشْمُو إِلَى أَوْصَالِ ذَيْالٍ رَفْنٍ
و « الذَّيَالِ » الطويل الذيل أيضا ، فكيف يتركب هذا اللغو ؟
ولأنما هو من « الرفل » ، وهو جر الذيل ، وركضه بالرجل تبخترًا ، قال
الأخطل يصف نساء :

يَزْفُلْنَ فِي سَرَقِ الْحَرِيرِ وَقَزَّوْهُ يَسْحَبْنَ مِنْ هُدَابِهِ أَذْيَالًا
فالصواب أن يقال هنا وفي بيت النابغة : « رفل » ، يتبختر في
مشيته من الخيلاء ، يجر ذيله ويركض برجله لسبوغه فوق الأرض .
هذا ، وتشبيه الرجل بالفرس عزيز نادر ، منه قول عارف الطائي :

وإِنِّي قَدْ عَلِمْتُ مَكَانَ خِرْقٍ أَغْرُ ، كَأَنَّهُ فَرَسٌ كَرِيمٌ
لَهُ إِبْلٌ لِعَامِ الْمَحَلِّ مِنْهَا شِوَاءُ الصَّيْفِ وَالزُّقِّ الْعَظِيمِ
وَتَمَّتْ لَا يُقَطَّبُهُمْ ، وَلَكِنْ تَلِيْقُ بِهِ الْمَسْرُةُ وَالنَّعِيمُ

و « الخرق » : الرجل الكريم ، وفي الأبيات تصريح بالمعنى الذى
أراده شاعرنا تلميحًا . أما تشبيه الفرس فى خيلائه بالرجل ، فنادر ، ومن
أجوده فول شريح بن الأحوص ، وهو سيد من سادات الجاهلية ، قديم
جدًا ، وإنما أثبتنا هنا لحسنها ، ولدلالتها على ما نحن فيه ، من خيلاء
الخيال والناس :

قَدْ أَطْرَقَ الْحَيَّ عَلَى سَابِحٍ أَشْطَعَ مِثْلَ الصُّدْعِ الْأَجْرَدِ
لَمَّا أَتَيْتُ الْحَيَّ فِي مَتْنِهِ كَأَنَّ غُرْجُونًا بِمُثْنَى يَدَيْ
أَقْبَلَ يَخْتَالُ عَلَى ظِلِّهِ كَأَنَّمَا يَعْلُو إِلَى قَدْ قَدِ
يَضْرِبُ عِطْفَيْهِ إِلَى شَأْوِهِ يَذْهَبُ فِي الْأَقْرَبِ وَالْأَبْعَدِ

كَأَنَّهُ سَكْرَانُ ، أَوْ غَائِبٌ أَوْ ابْنُ رَبٍّ حَدَّثَ الْمَوْلِدِ
و « الرب » الملك ، ولا يعنى بالسكران هنا ، ما نعهده عند ذكره
من اختلاطه وتساقطه ، بل يعنى ما قاله زهير فى الشكارى ، يجرؤون
برودهم من الخلاء .

يجرؤون البرود ، وقد تمشَّتْ حُمَيَّا الكأسِ فِيهِمْ وَالْغِنَاءُ
فالذى أراد شاعرنا بقوله : « مسبل فى الحى أحوى ، رفل » هو
هذه المعانى التى أطلت فى جلائها والاستشهاد لها بما يكشف حقيقتها .
فشبهه وهو يغدو فى الحى ، وقد تمشَّتْ فيه وفى أصحابه حُمَيَّا الكأسِ
كأنه فرس أحوى ذيال يمرح اختيالا ، ولذلك قابله فى الشطر الثانى بشبيهه
آخر من حيّزه فقال : « وَإِذَا يَغْدُو فَيَسْمَعُ أَرْلُ » .

و « السَّمْع » فيما يزعمون ، من الخلق المركب ، وأنه ولد الذئب
من الضبع ، قال الجاحظ « ويزعمون أن السَّمْع كالحية ، لا تعرف
العَلَل ، ولا تموت حتف أنفها ، ولا تموت إلا بِعَرَضٍ يَغْرِضُ لها .
ويزعمون أنه لا يعدو شئ كَعَدُو السَّمْع ، وأنه أسرع من الريح
والمطر » .

ولأنه خلق مركب ، يزعمون أن فيه من شدة الضبع وقوتها ،
ومن جراءة الذئب وخبثه ، وهو على ذلك حديد السَّمْع ، يقال فى
المثل : « أَسْمَعُ مِنْ سَمْعٍ » .

و « الْأَرْلُ » : الْأَرْسَحُ الخفيف الوركين الذى لا عجيبة له ، وهى
صفة لازمة للذئب أبيه ، فلزمته أيضاً .

* هذا ، ورواية أبى تمام فى الحماسة : « وَإِذَا يَغْرُو » من الغزو ،

ولكنى آثرت « يعدو » لأنها حقُّ الكلام ، ولأن الجاحظ لما ذكر البيت فى كتاب الحيوان قال : « إنما قال : أزلَّ ، وجعلَه عادياً ، ووصفه بذلك لأنه ابن الذئب » ، فهذا نصُّ فى الرواية ، وأخشى أن تكون الأخرى تصحيحاً .

و « يعدو » هنا ليست من « العدو » وهو « الجرى » ، كما يسرع ذلك إلى أوهامنا ، بل هى من قولهم « عدا على الشيء » ، اختلسه واختطفه فساداً فى الأرض وظُلماً .

وكثر فى الكلام أن توصف بذلك السباع الضواري التى تعيث فى أموال الناس وتفترس فرائسها منها ومنهم . ففى حديث ما يجوز للمُخْرَم قتلُه : « السبع العادى » ، وهو الذى يفترس الناس ويسطو بأموالهم . وفى الحديث أيضاً : « ما ذئبان عاديان أصابا فَرِيقَةً غَنَمٍ » . واستفاض ذلك ، حتى إذا قيل « العادى » كان مراداً به الذئب الخبيث أو السبع الضارى .

وإذا قيل « العادى » كان مراداً به الذئب الخبيث أو السبع الضارى .

وجاء فى كتاب على رضى الله عنه لبعض عماله : « اختطفْتُ ما قدرْتُ عليه من أموالهم المصونة لأراملهم وأيتامهم ، اختطافَ الذئب الأزلَّ داميةَ المعزى الكسيرة » ، فهذه صفة الذئب حين يعدو .

ثم استعمل بهذا المعنى فى الناس أيضاً ، فقول : « كانت لهذا اللص عُدوة » ، أى هجمة على الناس كفعل الذئب الخبيث ، والناس غافلون ، فانتهب أو قتل أو عاث فى أموالهم .

وقد جمع استعمالها فى السباع والناس ، الشُّفَّاح بن بُكَيْر

التَّبَوُّوعِي ، فى رثاء رجل فقال :

يَجْمَعُ جِلْمًا وَأَنَاةً مَعًا ثَمَّتَ يَنْبَاعُ انْبِيعَ الشُّجَاعِ
يَغْدُو ، فلا تَكْذِبْ شِدَّاتُهُ كما عدا الدُّثْبُ بَوَادِي السِّبَاعِ
« انباع ينباع » : وثب بعد سكونٍ فسطا . و « الشجاع » :
الحية ، و « شداته » : أى حملاته حين يسطو ويبطش .

وقد صار يبيننا بعد هذا أنّ الشاعر مثّل صاحبه فى الشطر الأول ،
وهو فى الحى فرساً أحرى من الجياد العتاق ، ذئلاً يرفل من خيلائه
وزهوه ، ومثله فى الشطر الثانى ، إذا فارق حبه فى غاراته سيمعاً أزلّ
سريع الخطفة ، لا تفلت فرائسه . فقابل بما فى الشطر الثانى ، ما مضى
فى الشطر الأول ، على سواء واستقامة . لم يذكر فى الآخر منهما حلية
لصاحبه فى بدنٍ ولا لباس ، فوجب ألا تكون فى أولهما حلية له فى بدنٍ
ولا لباس . وهذا الاستواء ظاهر فى الأبيات التى قبله كلّها ، فمن غير
المعقول أن يخلّ بذلك فى هذا البيت الفرد .

وشرح أبى العلاء والتبريزى ، يجعل الشطر الأول مُتَضَمِّناً حليّةً
فى لباس صاحبه . أو فى شعره أو فى لون شفتيه . وهذا لغوّ لا
« يشعّر » .

وقد بقى فضل بيان لهذا حين نستقبل الأبيات من أولها فى المقالة
الغالية .

نَمَطٌ صَغِيرٌ ، وَنَمَطٌ مُخَيَّفٌ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْيَمِّ شَائِدٍ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِصْيَانُ !
أبو العلاء المعري

ونحنُ مُقبلون مرةً أخرى على مواصلة القول فى القسم الثانى من هذه القصيدة . وقد سلفَ ما أخبرُكَ أنَّ الشاعرَ قال قصيدته هذه على فتراتٍ ، فكان ترتُّمه بأبيات القسم الثانى فى آخرها فترة ، (كما سأبين فيما بعد) ، وأنه لما أعاد ترتيب أنغامه التى ترتَّم بها على الفترات ، افتتح هذا القسم الثانى ، بأوّل بيت قاله ، فى أوّل فترة ، حين جاءه نعى خاله ، وكان همّ أن يرثيه ، ثم كفّ عن الرثاء ، حيث صرفه عنه ما وجد من تخاذل أخواله « بنى فهم » عن الطلب بدم ابن أخيهم تأبط شراً ، وأنه إنّما فعل ذلك ، لأنّ هذا القسم الثانى كلّهُ فى صفة أخلاق خاله وخصاله وشمائله ، ولصفة أخلاق الرجال نصيبٌ فى الرثاء ، فتشاكلا ، وإن اختلفا فى الحافز والمنزع والبيان .

وكان ممّا زيّن له ذلك : أنّ بيتَ الرثاء بيتٌ واحدٌ مُفرد ، (وهو البيت الخامس) ، وأنّ القسم الذى تغنى فيه بمجد خاله ، ابتداءً ، مُريداً لذلك أو غيرَ مُريد ، بقوله : « بزنى الدهر ، وكانَ عَشُوماً » ، فكانت الجملة الأولى منه متصلة السبب بالرثاء ، كما يبيّنُ أنفأ ، فالتأم بيتُ الرثاءِ بأبيات التمجيد ، دون أن يحسّ المرءُ باختلال أو تبائن . بل لعلّ اتصالهما خفّف من جدّة التفجّع فى بيت الرثاء ، وبسط على أبيات التمجيد ظلّاً هفّافاً رقيقاً من كآبة الفقد ، زاد أبيات التمجيد لألاء وبريقاً . وهذه إحدى مهارات الشعراء حين يُعيدون النّظر فى لَمّ شتاتٍ ما تَعَثَّوا به ، على الفترات ، من أنغامهم المُرسّلة .

وقد أسلفْتُ أنّ ترتُّم الشاعر ، منذ البيت السادس إلى البيت

الثالث عشر ، كان. تمجيداً لحاله ، حَفَزَهُ إليه إعجابه بأخلاقه وِجَالِه
وشمائله ، دون أن يشوب ذلك تفجع ، أو تولُّه ، أو حُزْن غامر ، بل ما
هو إلا التلذُّذ باسترجاع ذكره في نشوة مختالة ، وإلا التأنق الرفيق في
تصويره ببشاشة نابعة من قلب محبٍّ مُعْجَب ، فانسابت خطوط الصورة
حادّة ، واضحة ، سريعة ، مستوية ، متقابلة ، تكتنف ألواناً في
داخلها ، وتكتنفها ألوانٌ تحيط بها ، وينبعث من كل لون طائفٌ يُدْخِلُ
لَوْناً آخر أو يخارجُه ، فيُشَبُّ منه ويزيده ، أو يكتمه ويكفُّ منه فيعدّله .

وبذلك شملت جثمان الصورة دِخْلَةً من الألوان (دِخْلَةُ الألوان -
بكسر الدال وسكون الخاء - اختلاط ألوان في لونٍ وتداخلها) ، تجلّو
معارفها ، وتكشفت عن ملامحها ، وتمنح ديباجتها صفاءً يَشْفِي عن
ضميرها ومكنون أسرارها .

ولما كان « بحر المديد ، العروض الأولى » ، نغماً ذا سطوة على
الترنم وعلى أدائه ، وهى اللغة - (كما وصفته في المقالة الثانية)^(١) ،
وكان بحراً لا تُطِيقُ خلائقُه احتمالَ التشبيه المركب المسترسل ، ولا
الصّور المُستَفِيضة المتعانقة ، بل هو بحرٌ يتطلّب التشبيه المُشْرِف الذى
يسيطر ظلاله دون جِرمه ، والصورة المنمنمة الدّقيقة المحددة القسّمات ،
تشف عنها الكلمة الواحدة والكلمتان - فقد بدأ شاعرنا منذ الكلمة
الأولى فى غنائِه ، وهو مُشتجِعٌ لكل أداته ، مُعِدٌّ لكل مهارتِه ، خاشعاً
لسطوة هذا البحر المتمرد ، ولكنه يُخْفِي تحت حُشوعه سطوة فناني
مُتمكّن ، شديد الإباء ، وهو مع إباءه لطيفُ الحذر ، سريعٌ إلى الزّمام ،
لا تختلج له يدٌ ، ولا تضطرب .

(١) انظر ما سلف ، ص : ١١٣ .

وشاعرنا هذا منذ بدأ يتغنى ويرثم ، ألقى التشبية جملة ، وأطرحه ، ولم يستخدم حرفاً واحداً من حروفه ، منذ غنى إلى أن سكّت . وجعل الألفاظ الموجزة العارية هي وحدها صاحبة السلطان المطلق في تحديد الصورة ، وفي تلوينها ، وفي إرسال أشعتها على الخطوط والألوان ، وهو في كل ذلك مقتصد ، لا يُبذر ، ومتأن لا يَعْجَل ، لا يخاف سطوة بحر المديد على نفسه فيتغلق في الكتمان ، ولا تستخفه سطوته هو حين يسطو عليه ، فيطغى في البوح . وبهذه القدرة الحريصة المتمكنة ، استطاع أن يجعل الصورة كلها منمنمة دقيقة متقنة ، واضحة كلّ الوضوح على ذلك ، وإن كانت رُفعتُها الموشاة الصغيرة ، لا تتجاوز مساحتها ثمانية أبيات .

هذه صفة موجزة لهذا القسم الثاني من القصيدة ، أرجو أن أوفق في الإبانة عنها تفصيلاً . ولا تعجب لهذا الذي أقدمته من الرجاء بين يدي كلامي ، فإن تذوق الجمال ، والاستغراق في مجاليه ، والإحساس الشامل بالحي من نبضاته ، والنفاذ الخفي إلى أسرارهِ العميقة المتشابكة المُشْتَبِهَةِ ، يُلدِّدُ وَأَرْيحيّةً واهتزاز ، شيء مختلف عن معانٍ الإبانة عن ذلك الذي تجد باللفظ المكتوب .

وأجهل الناس من يظن أن جمال الأنغام المُتَسَرِّبَةِ من ألفاظ الشعر وألحانيه المركبة ، دانية القطوف لكل كاتب أو ناقد . فإن اللغة ، هي قِمة البراعات الإنسانية وأشرفها ، وهي أبعد منالاً مما يتصوره المرء بأول خاطر ، فما ظنك إذا كانت اللغة عندئذ لغة « شعر » أو « كلام مُبين » ؟ عندئذ تعي الأليسة عن الإبانة عن مكثون أسرارها ، وتَقْصُرُ هِمَمُ ألفاظِ الثُقَادِ أحياناً كثيرة عن بلوغ ذراها المُشْمَخِرَةِ .

واغلم أتى أعْدُ فنَّ « الشُّعْرِ » ، وفنَّ « الكلام المبين » ، هو « الفنُّ الأعلى » ، وما سواهما من موسيقى وتصوير ونحت ، هي « الفنون الدنيا » ، وكلُّها خَدَمَ لهذا الفن الأعلى . ولذلك كان قولُ الجاحظ في كتاب الحيوان : « إِنَّمَا الشُّعْرُ صِيَاغَةٌ ، وَضَرْبٌ مِنَ النَّسِجِ ، وَجَنَسٌ مِنَ التَّصْوِيرِ » ، فيه من تفصير العبارة ، فوق ما فيه من صدق النَّظَرِ ، وصحة الإدراك ، وسلامة الإحساس .

وليس قولى فى الموسيقى والتَّصْوِيرِ والنَّحْتِ وما إليها ، إنها هى « الفنون الدنيا » يَبْحُسُ لها ، أو امتهان . فما لهذا المذهبِ وَجْهٌ قولى ، وإِنَّمَا هو تنزيل لهذه الفنون فى منازلها التى يُوجِبُهَا النظر . فالإنسان هو وحده ينبوع الفن ، أيا كان الفن ، وبذلك صار أصلُ هذه الفنون ، أعلاها وأدناها ، مُشْتَرَكاً بلا رية . وإِنَّمَا يأتى التفاضل بينها من شىءٍ آخر : من الصِّلَةِ بين الفنِّ وأداتِهِ ، وبين الأداة وينبوع الفن ، وهو الإنسان .

فأدواتُ الفنونِ جميعاً ، سوى الشُّعْرِ والبيان ، مجتلبَةٌ من خارج الإنسان ، وهى بالنسبة إليه مادةٌ ميتة غير نامية ، وإِنَّمَا يُنَمِّيها الفنُّ النَّابِغُ من نفس صاحبه .

أما الشُّعْرُ والبيان ، فمادَّتُهُمَا نابعةٌ من الإنسان نفسه منذ يُولد ، وهى أيضاً مشاركةٌ للفن الأعلى فى بعضِ الينابيع أو أكثرها ، وهى فوق ذلك مادةٌ حيَّةٌ ناميةٌ بحياة الإنسان ومائه . وهى بعد ذلك كلُّه مادةٌ مُتَوَارِثَةٌ متماديةٌ فى تيار واحد من فنِّ القرون المتتَابِعَةِ ، والأجيال المتعاقبة العريقة فى القَدَمِ . وأهل اللسان مشتركون جميعاً فى إمدادِ هذا التيار المتدفق بما يزيده اتساعاً وعمقاً ، ثم يأتى الفنُّ بعد ذلك فيأخذ من هذه

المادّة التي لا تكاد تنتهى ، ثم يزيدها نماءً وحريةً وصفاءً وصقلاً ، ثم يردّها مرّةً أخرى إلى الثّيار المتدفّق منذ الآماد المتطاولة .

والأئمّة التي تُنزلُ هذا الفنّ الأعلى من مكانه ، وتُحلّ مكانه « الفنون الدنيا » ، تويّكُ أن تفقدَ نفسها ، وتفقدَ القرينين جميعاً ، ولكنها مستطيعّة أن تستغنى عن كل هذه الفنون ، وتضمّن هذا الفنّ الأعلى خصائصَ الفنون جميعاً ، بلا ضيّر يقع على « الفنّ » ولا على ينبوع الفنّ ، وهو الإنسان . ومن أجل ذلك كانت الإبانة عن فنّ « الشعر » عملاً عسيراً جدّاً ، يرجوا المرء أن يُوفّق فى التعبير عنها .

قلتُ آنفاً : إنّ هذا الشّاعر آثر أن يقول : « بَرّنى الدهر » ، وأضرب عن أن يقول : « غالنى الدهر » ، أو « فجعنى » ، أو شيئاً ينطق بالفحيجة على خاله ؛ لأنه لم يرد أن يصوّر الفحيجة فيه ، ولا عمل الدهر فى غشمه وظلمه ، بل أراد منذ أول لفظ أن يصوّر خاله نفسه بلا إغراق فى تشبيه ظاهر الأداة ، بل باللّحمة الدالّة الخاطفة ، فاختار : « بَرّنى » . لأن البرّ (بفتح الباء ، وتشديد الزاى) ، وهو سلاح المحارب تاماً ، يدخل فيه درعه ومِعْفَرُهُ ورُمُحُه وسيفُه وقوسه وسهامه . فإذا قيل فى الحرب : « بَرّ القَتيل » ، فإنّما معناه : أن العدو سلبَ المقتول ما معه من « البرّ » ، وهو سلاحه الذى كان يقاتل به ، أو يدفع به عن نفسه .

فلما آثر هذا اللفظ على غيره ، أشعرنا منذ اللحظة الأولى أنه مقبل على أن يصف ، لا على أن يتفجّع . ولما خصّ نفسه فقال : « بَرّنى » ، أعلمنا أنّ هذا الهالك كان له سلاحاً يتّقى به ، ويدفع عن نفسه أو

يقاتل . وأغناه هذا اللفظ المفرد الموجز عن أن يسترسل في رسم صورة خاله
المحارب المحامى عنه وعن سائر قومه ، فاجتزأ به ولم يسترسل في صفته كما فعل
« أبو كبير الهذلي » ، حين وصف خال الشاعر نفسه من قبل ، وكان « أبو
كبير » قد تزوج أم تأبط شراً ، ورباه حتى استوى ، فخرج معه في غزاة ،
فوصف ربيته هذا وصفاً رائعاً في لاميته السامخة المشهورة ، فقال :

وَلَقَدْ سَرَيْتُ، عَلَى الظُّلَامِ بِمِغْشَمٍ، جَلِيدٍ مِنَ الْفِثْيَانِ، غَيْرِ مُهَبَّلٍ
حَتَّى ذَكَرَ صَحْبَتَهُ لَهُ فَقَالَ :

وَمَعِيَ لَبُوسٌ لِلْبَيْسِ ، كَأَنَّهُ رَوْقٌ بِجِبْهَةٍ ذِي نَعَاجٍ مُجْفِلٍ
فجعله « لبوساً » ، وهو سلاح المحارب مثل : « البرز » ، يحتمى
به المحارب الجريء الفاتك ذو البأس ، يخوض به غمرات الحرب ،
يحتمى به أو يقاتل . ثم شبهه في اندماجه وصلابته ويقظته بقُرْنِ ثورٍ
وَحَشِيٍّ ، يحمي إنائهُ ويحوطهُنَّ فأفرعه حِسُّ القَانِصِ ، ووطءُ كَلَابِه
على الأرض ، فهو يتلَفَّتْ يَفْنَةً وَيَسْرَةً من توقُّده ونشاطه ويقظته
وجرائته ، فيهتَزُّ قرنه الذي في جبهته كأنه سِنَانٌ مُعَدُّ للطعان .

فلَمَّا أَضْمَرَ هذه الصفة في لفظٍ مبهم هو « بَزْنَى » ، أتبعها بصفة
أخرى يتعلق بها سلبُ الدَّهْرِ ما سلب ، فقال : « بَأْبَى » ، وهو الممتنع
من أن يُضَامَ هو ، أو يُضَامَ قومه ؛ لبأسه ، وصرامته ، وما يُخَافُ من
شراسته في القتال . ثُمَّ أتمَّ الصورة بقوله : « جَارُهُ مَا يُدَلُّ » ، فهو لا
يدخل في جواره أحدٌ إِلَّا امتنع بامتناعه ، وَزَهَبَ النَّاسُ أن يطلبوه
بطائلة ، وهو في هذا الجوار المنيع ، فهو عزيز لا يُدَلُّ ، ولا يُجْتَرَأُ عليه .

ولكن من عجيب أمر هذه اللُّغة الشريفة ، أَنَّكَ إِذَا أَغْفَلْتَ ما
ذَكَرْتُ لَكَ من تفسير « بَزْنَى » ، واقتصرت في تفسيره على معنى

السلب والانتزاع على وجه العسف والقهر ، والتغلب والقسر ، ومضيئ في الشعر على ما فسرت لك ، بقيت الصورة واضحة ، يوحى تداعى معانيها بما أغفلته وأغرضت عنه في تفسير « البئر » على أنه سلب سلاح المحارب الذى يدفع به عن نفسه ، وعن حقيقة قومه وعن المستجير به .

* * *

ولما ذكر بأسه ونجدته ، وامتناعه فى نفسه أن يُضام ، وامتناع غيره به من كل عايد وطالب ، أتبعه بذكر نجدية أخرى يتمتع الناس بها ، لا من بطش بعضهم ببعض ، بل من بطش القر والقَيْظ ، وهما فصلان من فصول السنة يلقي أهل البادية من شرهما ما يلقون . ففي كَلَب الشتاء (يفتح الكاف واللام ؛ وهو شدته وجدته). يضرب الأرض الصقيع ، ويلحس البرد النبات ، ولا تجد الأنعام مرعى ، فتجف ألبانها ، ويجهد الناس جهداً شديداً ، فضلاً عما يجدون من نفع البرد ، ولذع الصقيع فى أبدانهم ، ويلوذ الناس بالبيوت ، ويضئون بذيح الجزر لقلتها يومئذ ، ويعم القحط وبؤس المعيشة ، ويصيرون إلى مثل الذى وصف أعشى باهلة من تنفاح الصقيع ، والجلأ كل حى إلى ركن يستتر فيه ، فقال :

وأخبر الكلب موضوع الصقيع به وألجأ الحى من تنفاحه الحبر

فوصف شاعرنا أمر تأبط شراً ، فى هذا الفصل من السنة ، بلفظ جامع مؤجز ، فقال : « شامس فى القر » ، أى فى أشد أيام البرد والشتاء والجدب . وهم إنما يقولون : « يوم شامس » ؛ أى يوم صحو لا غيم فيه ، فالشمس تلقى أشعتها المدفئة على وجه الأرض . فنقل صفة

« اليوم » إلى صفة « الرجل » ، بلا معاناة للتشبيه . واستغنى باشتقاق « فاعل » من « الشمس » ، ليسبغ عليه معنىً جديداً يزيد فى معناه الذى استعمل فيه ، وحسنَ له ذلك أنهم يشتقون من مثل « اللبن » و « التمر » على « فاعل » ، فيقولون : « لابن » و « تامر » ، يعنون صاحب لبن كثير ، وتمر كثير .

واقصر بهذه الصفة الموجزة على معنى متراحب من الكرم والبشاشة ، بإشراق شمس مدفئة من قبله ، وإطعام كل من جهده الشتاء حتى يذهب عنه القُر ، وكأن الشمس لم تغب ، وكأن الشتاء لم يأتِ بالجذب .

ومع ذلك ، فتعريه « شامس » وحدها من كل لفظ يلحقها مما يدل على الإدفاء والإطعام ، وتعريه « القُر » من كل لفظ بوحى بالجذب والخصاصة والبؤس ، ثم جمع هذين المتناقضين فى جملة واحدة ، أسبغ من معانيهما حتى صارا يدلان على كل الخلائق المحموده التى يلقى بها الكريم من الناس ، من أصابته اللأواء واشتد عليه البلاء .

ثم قابل هذا الفصل من السنة بفصل آخر ، هو زمان القيظ ، وهو أشد الحر ، حين يُصوِّح النبات من شدة الحر ، ويقل الماء ، ويعز الظل ، ويطلب الكرن كل حي ، وقد ذاب لعاب الشمس فوق الحماجم ، (كما يقول جرير) ، وصار الأمر إلى ما وصف أبو زبيد الطائي :

وَأَشْتَكَنُ الْعُصْفُورُ كَرْهًا مَعَ الضَّبِّ وَأَوْفَى فِي عُودِهِ الْحِرْبَاءُ

وَنَفَى الْجُنْدُبُ الْحَصَى بِكُرَاعِيهِ وَأَذَكْتُ نَيْرَانَهَا الْمَغْرَاءُ

مِنْ سُمُومٍ كَأَنَّهَا لَفُخٌ نَارٍ شَعَّعَتْهَا ظَهِيرَةُ غَرَاءُ

(المِغْزَاءُ : الأرضُ الصُّلْبَةُ ذاتُ الحصى . و « شعشتها » :
فرقتها وبثتها . و « الظهيرة الغراء » : الشديدة الحر . كأنَّ الشمسَ
ايضت من شدة التهابها) .

فأعرض شاعرنا عن مثل هذه الصِّفَةِ المنبسطة للقيظ ، واقتصر
فقال : « حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشُّعْرَى » . و « الشُّعْرَى » نجمان هما :
« الشُّعْرَى الْعَبُور » ، و « الشُّعْرَى الْخَمِيصَاء » . وإذا أفردوا
« الشُّعْرَى » ، فإنما يريدون الشُّعْرَى الْعَبُور ، لأنها أشدهما التهاباً
وتوقداً ، حتى تُشَبَّه بالنار ، وتُشَبَّه بها التار . و « ذكاؤها » : التهابها
وتوهجها . والعربُ تقول : « إِذَا رَأَيْتَ الشُّعْرَيْنِ يَحُوزُهُمَا اللَّيْلُ (أى
يظهران ليلاً) ، فهناك لا يجد القُرُ مزيداً . وإذا رأيتهما يحوزهما النهار ،
فهناك لا يجد الحرُّ مزيداً » .

وقد أكثر الشعراء في وصف « يوم الشُّعْرَى » ، فمن أجود ذلك
قول مُضَرَّس بن ربيع الأسدي :

وَيَوْمٍ مِنَ الشُّعْرَى كَأَنَّ ظِلَاءَهُ كَوَاعِبُ مَقْصُورٍ عَلَيْهَا سُورُهَا
تَدَلَّتْ عَلَيْهَا الشَّمْسُ حَتَّى كَأَنَّهَا مِنْ الْحَرِّ يُرْمَى بِالسَّكِينَةِ نُورُهَا
فالتهبَت الشمس ، وكأنَّها تدلَّت إلى الأرض ، ودنَّت منها ،
فلجأت الظِّباء إلى الكِنَاس ، فشبهها بالكواعب في خدورها ، ورماتها
التهاب الحرِّ بالسَّكِينَةِ ، فهي لا تتحرك من الإعياء والجهد ، مع أنها
وحشٌ شديد النفور ، كثيرُ التلقُّت من يقظته ومخافته عند كل نبأ ،
فأطار الحرُّ غرائزها فسكنت لا تتحرك . وفي مثله يقول الشُّنْفَرَى ،
صاحبُ تَأْبُطَ شَرًّا ، في لاميته المخلدة :

وَيَوْمٍ مِنَ الشُّعْرَى يَذُوبُ لُؤَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمَضَائِهِ تَتَمَلَّمُ

و«لؤابه» ، لعاب الشمس الذى يُرى فى شدة الحر ، كأنه خيوط تنحدر من السماء ، ويقال له : « السهام » (بفتح السين) و«مخاط الشيطان» و« ريق الشمس » .

فهذه بعض صفة القيظ فى الأحياء ، فاكتفى شاعرنا من ذلك كله بهذين اللفظين الموجزين العاريين : « ذَكَتِ الشُّعْرَى » ، وتركهما بالإسباغ يدلان على ذلك وعلى غيره من كل وَقْدَةٍ تصيب الأحياء وتحيط بهم ، وتفعل بهم مثل فعل القيظ حين يحتدم ، وخاله تأبَّطَ شراً عندئذ : « بَرَدٌ وَظِلٌّ » ، يُطْفِئُ الغُلَّةَ ، وَيَكِينُ الحرور .

فأظننى قد أوضحت لك مرة أخرى سلطان « بحر المديد » على الشاعر ، ثم سلطان الشاعر على « بحر المديد » ، وكيف استطاع بمهارته أن يقتصد فلا يُبَدَّر ، وأن يتأنى فلا يعجل ، وأن يَطْرَحَ التشبيه المركب جانباً ، وما هى إلا الألفاظ العارية الموجزة الحية ، يلقيها على أنغام هذا البحر المتمرد ، لتنسرب الأنغام ناشرة من معانى الألفاظ ، متراحة بها ، هادئة غير صاحبة ولا مفزعة عن أماكنها من النغم .

* * *

فى البيتين السالفين ، وضع الشاعر الخطوط الأولى التى تحدّد معارف خاله وتحيط بأطلال صورته ، وجعل تخطيطها خلافاً وخلاتق كأنها ليست من كسبه ، لا عمل له فيها : من صلابة البأس ، وشوكة الإرباء ، وبسالة الطباع فى زمن الشدة ، ومن انتفاع المجهود والمستضاف (وهو المثلث الذى أحاطت به الشدائد) بهذه الخلال المركوزة ، كما

ينتفع الأحياء بما سخر الله لهم من شمس وقمر ، وليل ونهار ، وظلّ ممدود ، وماء مسكوب . ولكن بقيت بقية تزيد هذه المعارف والملايح جدة ووضوحاً ، وننفث فيما أحاطت به الخطوط الجامدة ، حياة تنبعث من داخلها ، تتنفس به أساريرها ، (تنفس الشيء الحي) ، بتسديد الغين ، إذا نبض لأول عهده بالحياة ، وتحرك حركة خفيفة وهو ثابت في مكانه . والأسارير : معالم الوجه ، كالحد والوجنتين والجهة ، وما فيهما من خطوط) . فقال : « يابس الجنين من غير بؤس » .

وعندى أن قدماء شراح الشعر ، كالمرزوقي وغيره ، قد أساءوا ، حين ظنوا أنه أراد بقوله هذا : أن خاله « يؤثر بالزاد غيره على نفسه » ، واستشهدوا بقول ذريد بن الصمة :

تراه تحميم البطن ، والزاد حاضر عتيذ ويغدو في القميص المقدد

وأنه ينظر إلى قول عروة بن الزيد ، حيث ذكر ما ينوبه من الحقوق ، فيؤثر الضيف والسائل والمحتاج على نفسه وعلى عياله :

أتهزأ مني أن سميت ، وقد ترى بجسمي من الحق والحق جاهد

أقسم جسمي في جُسوم كثيرة وأحشو قراح الماء والماء بارد

ولو أراد شاعرنا ذلك المعنى الذي ذهبوا إليه ، لكان قوله : « وندي الكفين » ، كأنه فضلة وزيادة لا يحتاج إليها الشعر ، لا سيما بعد قوله : « من غير بؤس » ، والبؤس : هو شدة الفقر والحاجة والضنك . ولو أراد - أيضاً - لكان قوله بعد ذلك « شهم » ، بمنزلة اللصيق الذي لا أصل له ، واللغو الذي يفسد ولا يصلح .

و « يابس » فوق ذلك كله ، لا تكاد توجد مستعملة في الدلالة

على ضُمُور البطن ، وَخَمَصِ الحشا . وإنما « اليابس » ، هو الذى تكون
 الثَّدْوَةُ والرَّطوبَةُ فيه خِلْقَةً ، فإذا ذهب مأْوُهُ فقد « يَيْس » ، وأما إذا
 كانت الثَّدْوَةُ والرَّطوبَةُ فيه عَرْضاً ، فذهبت عنه ، فقد « جَفَّ » .
 والضُمُور والخَمَص لا يُذهبان ما فى الخَصِر أو الجنبين من اللين الذى فى
 البدن ، وإنما يردهما إلى ما يمكن أن يسمى فى البدن الحَيَّ « يُيساً » شَيْءٌ
 آخر غير قَلَّةِ الطعام من عَوَزٍ أو إِنْثار . وذلك كَثْرَةُ الحَرَكَةِ ، وبَدَلُ الجُهدِ
 المُضْنِ ، حتى يذهب عنه ترهله أو لينه ، ويرتد إلى صلابية فى الجِسمِ
 تشبه ما يلحق العودُ إذا ذهب كلُّ مائه وَيَيْس . فلما قال : « يَابِسُ
 الْجَنْبَيْنِ » ، فإنما أراد هذه الصِّفَةَ من صلابة الجنبين واندماج لحمهما .

ولما كان تأبُّطُ شَرّاً فاتكاً بَيْساً ، وكان عَدَاءٌ لا تلحقه الخيلُ ،
 ويسبقُ فى عَدْوِهِ الرِّيحَ والطَّيْرَ ، كما قالوا ، وكان كثيرَ العَزْوِ ، يقطعُ
 المفاوِزَ وَجيداً طالباً ومطلوباً ، طالت ممارسته الحروبَ ، شديد اليقظة ،
 حوشَ الفؤادِ ، طويلَ الشَّهادِ ، كما وصفه زوجُ أمِّه أبو كبير الهذلى ،
 فى قصيدته التى أشرت إليها آنفاً ، كلُّ ذلك من الجهدِ المضنى خَلِيقٌ أن
 يذهب ماءَ لحمه فيَيْس .

ولما كان « يُيسُ الجَنْبَيْنِ » ، أدلُّ شَيْءٍ فى بدن الإنسان على
 استحكامِ قُوَّتِهِ ، لأنَّهما مناطُ الحَرَكَةِ ، ولا يكادان « يَيْيسان » إلا من
 طول الحَرَكَةِ فى العَدْوِ ، والانشاءِ ، والتلْقُفِ ، وسرعةِ الكَرْ ، قال شاعرُنا
 فى صِفَةِ خاله : « يَابِسُ الْجَنْبَيْنِ » ، للدَّلالة على صلابتهما ، وعلى
 ذلك الذى ذكرناه من معهود صفاته . ويزيد هذا المعنى عندك وضوحاً ،
 ما قاله الأعشى الكبير فى قصيدته الغالية التى مجَّد فيها أحد جرَّارى كندة
 واليمن (والجرَّار ، هو رئيسُ ألف من المقاتلة ذَوِى البأس) ، هو قيس بنُ
 معديكرب الكِنْدِى ، إذ قال له :

وَلَمْ تَشْعَ فِي الْحَرْبِ سَعَى امْرِئٍ إِذَا بَطْنَةٌ رَاجِعَتُهُ سَكَنُ
تَرَى هَمَّهُ نَظَرًا خَضِرُهُ وَهَمُّكَ فِي الْغَزْوِ لَا فِي السَّمَنِ

يريد أنه ينظر إلى خضره ، هل سمن أم لا . ولم يرد السمن ، بل أراد انصرافه إلى الطعام وإقباله عليه . ولكن الأعشى يريد أن يهزأ ، فلذلك ساق الكلام هذا المساق ، ولكنه دلّ بذكره « الخضر » على المعنى الذى أشرت إليه ، من أن شاعرنا أراد أن يصف حاله بصفة جامعة دالة على ما عُرِفَ به من التقلُّل فى الأسفار ، والإبعاد فى الغزو ، وقطع المفاوز والمهالك البعيدة ، وما اشتهر به من انقضاذه على أعدائه كالضُّفَر ، ومن عذوه الذى يسبق الرِّيح والطَّير ، حتى صار مفتولاً مجدولاً ، كأنه « رَوْقٌ بِجَبْهَةٍ ذِي نَعَاجٍ مُجْفِلٍ » ، كما قال أبو كبير فيما ذكرته آنفاً ، ثم احتسب الشاعر فقال : « مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ » ، مخافة أن يذهب الوهم ، إلى أن قوله : « يَابِسُ الْجَنَبَيْنِ » داخلٌ فى معنى الدَّم أو الشَّخَرَةِ ، كما يقولون : « فُلَانٌ يَابِسُ الْوَجْهِ » ، إذا أرادوا الرَّجُلَ الْقَلِيلَ الْخَيْرِ ، النِّكِدَ الْمَرُوءَةَ ، كأنَّ ماءَ الْبَشَاشَةِ قد غَاضَ مِنْ وَجْهِهِ فَيُبْسُ ، ولو كان أراد الْبَيَانَ ، لا الْاحْتِرَاسَ ، كما قال ثريد آنفاً « وَالرَّادُ خَاضِرٌ غَتِيْدٌ » فقال : « يَابِسُ الْجَنَبَيْنِ » وَالرَّادُ وَفَرٌ ، أى وافر كثير واسع ، أو ما يشبه ذلك ، لكان كلاماً ساقطاً ، غير متجانس . لأنَّ التقلُّل من الطعام لا يُؤدِّي إلى « يُبْسِ الْجَنَبَيْنِ » ، وإنَّما يؤدى إلى « الْخَمَصِ وَالضُّمُورِ » ، وهو قلة لحم الجنين ، وأما صلابة لحيهما فمِمَّا وَصَفَتْ لَكَ مِنَ التَّقَلُّلِ وَالْحَرَكَةِ ، أو مِنَ الْبُؤْسِ الشَّدِيدِ الَّذِي لَا يَجِدُ مَعَهُ الْمَرْءُ طَعَاماً فِي الْقَحْطِ ، وَفِي اللَّيَالِي الطَّوَالِ وَالْأَيَّامِ حَتَّى يَكَادُ يَهْلِكُ ، يَهَابُ مَاءَ الْجِسْمِ كُلَّهُ ، لَا الْجَنَيْنِ وَحْدَهُمَا .

وبهذا البيان ، يظهر لك أنَّ صدرَ هذا البيت قد نَفَتْ فيما أحاطَتْ

به الحيوط الجامدة في البيتين السالفين ، حياة وحركة تنتعش بهما أسارى الصورة . فقد دلّ قوله : « يابس الجنين من غير بُوس » ، على صفة من صفات خاله التي اكتسبها بهميته وقلقه وتوقّده ويقظته وطول ممارسته لحياة الجهاد والمشقة والعنف . ثم قابل « يابس الجنين » ، الناشئ عن طول تقلقه وصبره ، ومضائه ، بلفظة أخرى . تشي بالحركة الناشئة عن اكتساب وإرادة ، وتدلّ على ما لا ينقطع من خيره ومعروفه وبذله ، حتى يخيل إليك أنّه فيه غريزة وخلقة ، فقال : « وندى الكفين » ، كأنّ كفيه سحابة تندى بالطلّ ، فما وكفت عليه من شيء إلا نبت واهتزّ واحضرّ وترعرع . وتماّم المقابلة بين « يابس الجنين » ، و « ندى الكفين » ، زاد حركة التنعش في الصورة كلّها . يبيّن أنّ شاعرنا لن يكف مقتصرّاً على ما أحدث من تنعش الحياة ، فإنّه قد عزم على أن يجمع مهارته وسطوته إلى مهارة بحر المديد وسطوته ، فيجعل الصورة في الأبيات الثلاثة جميعاً ، تتحرك حيّة ، مكتملة الحياة والحركة . فسكت سكتة لطيفة بعد أن انتهى إلى « وندى الكفين » ، فقطع ما كان فيه ، وأعرض عن عطف صفة على صفة بشيء من حروف العطف ، ثم انبعث يرمي على أنغام بحر المديد بلفظين طليقين ، موجزين ، فاهتزّت الصورة كلّها حيّة ، بما دبّ فيها من حياة جديدة فقال : « شهم مُدِلُّ » .

و « الشهم » من الرجال وسائر الحيوان : الجلد القويّ ، الذكيّ القوّاد ، الحديد القلب ، المتوقّد النفس ، المستيقظ من نشاطه ، المنتبه الذي يتلّصّ كأنه مروّع مُفزع ، فإذا هم مضى في الأمر نافداً من جدّته وإكائه . وقد ورد هذا اللفظ بهذا المعنى في أصل كلامهم (لا كما نفهمه اليوم من معنى « الشهامة » ، ونحن نريد « اللّخوة ») ، فمن ذلك قول المختل السعديّ في صفة لاقته ، وذكر حدّتها ونشاطها ،

ويَقْطَعُهَا ومَضَاءُهَا ، حين ترى السوط مرفوعاً قبل أن يمسيها :
 وإذا رفعت الصُّوتَ ، أَفْزَعَهَا تَحْتَ الضُّلُوعِ مُزَوِّعِ شَهْمٍ
 يعنى حدة قلبها . كأن فؤادها فزع مروّع = وقول الحارث بن
 جِلْزَةَ ، يصف مَلِكاً من ملوكهم ، يصرف إليه وجه ناقتة :

أَفَلَا تُعَدِّيْهَا إِلَى مَلِكِ شَهْمِ الْمَقَادَةِ ، ماجِدِ النَّفْسِ

فالشَّهْمُ هنا ، هو الصَّارِمُ فى مَضَائِهِ وهو يقود كَتَائِبَهُ فى زمن
 الغزو ، واليقْطُ التنبه لا يكاد يهدأ ، وهو يسوسُ النَّاسَ فى زمن السُّلْمِ .
 ومن ذلك أيضاً قالوا : « فَرَسٌ شَهْمٌ » ، وهو التَّشْبِيْطُ السَّرِيعُ ، الذى لا
 يكاد يستقر من يقظته وحدة نفسه . وقد استخدموا منه فِعْلاً فقالوا :
 « شَهَّمَهُ شَهْمًا » ، أى دَعَرَهُ وَأَفْرَعَهُ ، فهو « مَشْهُومٌ » ، أى مفزع
 مذخور ، بمعنى « الشَّهْمِ » ، وحتى استعملوا ذلك فى صفة الجماد ،
 فقال طُفَيْلُ الغنوى ، يصف قدحاً من قِدَاحِ الميسر ، وهو الذى يخرج فى
 أوَّلِهَا مُسْرَعاً فيفوز بأكبر الأنصبة :

وَأَصْفَرَ مَشْهُومِ الْفَوَادِ ، كَأَنَّهُ غَدَاةُ الثَّدْيِ بِالزُّعْفَرَانِ مُطَيَّبٌ

يقول : أصابه الثدى فاصفر ، كأنه مطيب بالزعفران . ويصف
 الشَّهْمَ بأنَّه حديدُ الفَوَادِ كالمذخور ، لسرعة خروجه أوَّلَ القِدَاحِ ، فيُغْزِرُ
 فى المَيْسِرِ . وأما ما نقلوه عن الفراء ، وهو أشبه بالمعنى الذى نستعمله
 اليوم ، ونفهمه لأول وهلة ، وذلك قوله : « الشَّهْمِ » ، فى كلام العرب ،
 الحمولُ الجيْدُ القيام بما حُمِّلَ ، الذى لا تُلْقَاةُ إِلَّا حَمُولاً طَيِّبِ النَّفْسِ بما
 حُمِّلَ ، وكذلك هو فى غير الناس ، فهى عبارة قاصرة جداً ، وليست
 أصلاً فى مادة اللغة ، واستعمالها بهذا المعنى فى بعض كلامهم ، ضربت

من تعرية اللفظ من بعض معانيه ، والاقتصار على جزء منه ، كما أشرت إلى ذلك في المقالة السابقة . فلا يغرك كلامُ الفراء ، فتحمل عليه هذا الشعر الذى نحن فيه ، فإذا هو زاهق ، قد أدرج فى كفن من اللغة !

وأما ثانى اللفظين الطليقين ، وهو « مُدِلٌّ » ، فقد أساء الناس فهمته ، وتبعوا فى ذلك المرزوقى ، حين فسّره بأنّه « هو الواثق بنفسه وآلاته وعدّته وسلاحه » . فهذا تفسير يذبح الشعر بغير سكين . وإنما « المُدِلُّ » هنا ، من قولهم : « أدلُّ البازى على صيده » ، إذا انقضَّ عليه هاوياً من جوِّ السماء ، وأخذوا منه فى صفة المحارب ، إذا انقضَّ على قِرْنه انقضاضاً ، فأطبق عليه من فوق ، وصرعهُ ، فقالوا : « أدلُّ على قرنه » ، وهو « مُدِلٌّ على أقرانه » . وقد استوفى جرير ، فى بائيته المشهورة ، صفة « البازى المُدِلِّ » ، حيث قال للرّاعى النميرى ، يذره سطوته وبطشهُ به وبقومه ، فى أبياتٍ جياذٍ جدّاً :

أَنَا الْبَازِي الْمُدِلُّ عَلَى نُحَيْرٍ أُنَحِثُ مِنَ السَّمَاءِ لَهَا انْصِبَاتَا
إِذَا عَلِقَتْ مَخَالِبُهُ بِقَرُونٍ أَصَابَ الْقَلْبَ، أَوْ هَتَكَ الْحِجَابَا
تَرَى الطَّيْرَ الْعِتَاقَ تَظَلُّ مِنْهُ بِجَوَانِحٍ لِكَلَاكِيلٍ أَنْ تُصَابَا

فوصف لنا « البازى المدلُّ » فى انصبابه على الصيد من جوِّ السماء ، وسمعت جوارح الطير حشّة ، فألصقت صدورّها بالأرض من مخافته . فاستغنى شاعرنا عن الموصوف ، وهو « البازى » بصفته ، وهو « المُدِلُّ » ، وبانقضاض البازى ، ووصف أبو كبير الهذليّ ، تأبط شراً نفسه ، فى لامبته التى أشرت إليها آنفاً ، فقال :

وَإِذَا رَمَيْتْ بِهِ الْفِجَاجَ ، رَأَيْتَهُ يَنْطُبو مَخَارِمَهَا، هُوًى الْأَجْدَلِ
و « الفجاج » جمع : « فَجَج » ، وهو الطريق الواسع بين جبلين

ممتدّين . و « المخارم » : حيث تنقطع أنوفُ الجبال ، وهى أعاليها .
و « ينضُّو » ، يقطعها ويحتارُّها ويخرج من بينها إلى فضاءٍ فسيح ، كأنه
ليس المخارم وقتامها وظلامها ، ثم خلعها وألقاها عنه ، كما ينضو
الثوب . و « الأجدل » ، صفة غالبية على الصُّقر والبازى ، كأنه جُدل
جذلاً ، أى قُتل جسمه فتلاً شديداً . و « الهوى » ، الانحطاطُ السريعُ
من علوِّ إلى سفل . فما قاله أبو كبير فى صفة ربيبه تأبُّط شراً ، هو نفسه
ما قاله شاعرنا فى صفة خاله تأبُّط شراً . ولكن أنعام « بحرِ الكامل » ،
أفسحت لأبى كبير مالم تفسح أنعامُ البحرِ المتمرد ، « بحرِ المديد » ،
لشاعرنا هذا ، فأوجز ، واقتصر على الصِّفة الغالبة للبازى ، وطوى فيها
كلَّ حركةِ البازى فى انقضاضِهِ على صيده .

* * *

كان فى هذين اللفظين : « شَهْم ، مُدِلَّ » ، من وجيب الحركة
ونبضها ، ومن حثِّحَتَيْها واندفاقها ، ومن تلُّهَيْها ومَضائِها ، قدرٌ لا يُدانيه
شئٌ ممَّا تدلُّ عليه ألفاظُ هذه الأبيات الثلاثة . ومجيئُها بعد تنعُّشِ الحركةِ
فى ثلثى البيت الثالث ، أتاح لهما أن يسكبا فى ألفاظِ الأبياتِ قبلهما
حركةً دافقةً مرتدةً ، هزّت ما كان ساكناً يترقرق من معانيها ، فإذا تَخَيَّطُ
الصورةِ كُلُّه يحرى فى ديباجته ماءُ الحياةِ نامياً متلألئاً ، يذكّرنا بقولِ أبى
كبير فى صفة ربيبه تأبُّط شراً ، خالٍ هذا الشاعر :

وَإِذَا نَظَرْتُ إِلَى أَسِيرَةٍ وَجْهِهِ بَرَقَتْ كَبْرَقِ الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ

فما كان تضمُّنه قولُ شاعرنا : « بَرَزْنَى الدَّهْرُ » ، من معنى

السلاح الذى يقى من يحتمى به من كلُّ بأس إذا نزل ، كما أسلفت
 بيانه ، والإباء الذى يمتنع به صاحبه أن يضام ، ويُعزُّ الجأز فى كنفه فلا
 يغضى على دُلِّ ، والشمس المشرقة التى يجد الناس عندها الدفء فى
 زمان القُرِّ ، والبزود الذى ينعم به الناس فى زمان القَيْظ ، والظلُّ الذى
 يأوى إليه الناس من وَقْدَةِ الهَجِير ، والجلادة والصَّلابية فى « يابس
 الجنبين » ، وبركة المعروف والخير فى « ندى الكفين » ، فهى كلُّها
 خطوطٌ جامدة لرجلٍ فى حالة استقرارٍ وسكونٍ ، بلا حركةٍ تشعرك
 بخفقات الحياة فيها ، فجاء الشاعرُ بمهارته ، فاستفّر هذا السكونَ كُلَّهُ إلى
 الحركة ، بما فى « شَهْم » من الحَيَّة والحِدَّة والتوقد والذكاء ، والتلقّت
 والتشاطر ، واليقظة ومضاء العزيمة ، والنفاذ إلى الغايات ، وبما فى
 « مُدِلِّ » من الإشراف والعلو والتجُمُّع ، ثم سرعة الانصباب
 والانقضاض والمفاجأة ، فتمشّت فى أسارير الصورة نبضات من الحياة
 والحركة ، أطارث عنها غواشى السكون والاستقرار والجمود . وفعل
 ذلك ، لأنّه يريد أن يفضى بنا فى الأبيات التالية إلى حركةٍ لا سكون
 معها ، فنفخ فى الصورة الروحَ بهذين اللفظين ، فاقشعرت تجاليدُها
 وقسماتها ، ثم لانت ، ثم انتفضت ، لكى تتمثّل مثلاً حياً مطيقاً لما
 يريده الشاعر من الحركة المتذبذبة فى غنائيه وترنمه ، وفى كل ما استأثر
 بإعجابه من خلال خاله تأبط شراً وخصاله وشماله ودله ، (أى هيئته
 وسَمته) ، فى اجتياب الفيافى ، وفى سطوته وبطشه بأقرايه ، وفى حال
 وثبته إذا وثب على عدوِّ ، وفى ركوبه ظهور المِهالك وحيداً لا صاحب
 له إلا حُسامه .

فمنذ البيت التاسع إلى نهاية هذا القسم الثانى من قصيدته ،
 والحركة هى سمة غنائيه ، ولكنها الحركة التى يتطلبها « بحرُ المديد » ،

تبعثها الكلمة الحية الموجزة المقتصدة ، الخاطفة الدالة ، والتي تنبذ إليه في أناة وتؤدة ، بلا هياج ولا تضرم ، وبلا استكراه أو قسر ، فيحملها التغم ، وهي مطيقة لاحتمال سطوته ، مدعنة لما فطر عليه نغم « بحر المديد » من قلق وحيرة ، ومن بسط وقبض ، كما وصفت من خلائق هذا البحر في أواخر المقالة الثانية^(١) .

افتتح شاعرنا غناؤه غير غافل عن طبيعة هذا البحر المتمرد ، متمكناً من أداته التي يتخيرها عن بصير وجذقي ، فقال : « ظاعن بالخزم » . و « الظعن » ، (بفتح الظاء وسكون العين) ، هو الارتحال من مكان إقامة ، والسير في البادية طلباً للتجعة والماء ، أو قصداً للغزو والحرب ، أو أخذاً للحدير عند المخافة والروع - وأما « الخزم » فهو ضبط المرء أموراً ، والأخذ فيها بالثقة ، والاستظهار لوجوه الضرر والمنفعة فيها ، والاحتراز حذراً من فوات خيرها أو إطباق شرها . و « الباء » في قوله : « بالخزم » هي هنا باء المصاحبة ، أي يصحبه الخزم حيث صار أو حل في هذه الفاوز المهلكة . وهذه « الباء » هي التي في قوله - سبحانه - في سورة هود : « قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ » [آية : ٤٨] ، أي اهبط يصحبك سلام من الله وبركات .

و « ظاعن » هذه الصفة التي وصف بها شاعرنا حاله ، تتضمن أيضاً من الحركة بعد الحركة . منذ يتأهب المرتحل لرحلته ، ويتجهأ لسير الليالي والأيام في البيد المجاهيل ، وينفذ في قلب المهالك التي تغتال مقتحمها . ثم لا يزال يفجؤه منها ما لا يتوقع : من عصف الرياح السوافي ، إلى خوف الضلال في ظلمات لا يهدى فيها نجم ولا علم ،

(١) انظر ما سلف ، ص : ١١٣

ومن غوائل البشر إلى عوادي الوحش ، ومن اندفان الماء وفناء الزاد ، إلى هلاك الرفيق وعطب الظهر ، (أى موت الركائب التى تحملهم على ظهورها) ، من خوف إلى خوف ، ومن ضياع إلى ضياع . فالحركة فى « ظاعن » حركة مستفيضة لا تنقطع فى ليل أو نهار ، ولا فى حل أو ترحال : حركة بدن بالسعى والدؤوب ، وحركة نفس بالتوقع والتوجس ، وحركة عقل باليقظة والتنبيه ، وحركة رأي بالنظر والتدبر ، وحركة إرادة بالجرأة والمضاء .

وافتاح الشاعر غناؤه بقوله : « ظاعن بالحزم » ، أخذ المهارات التى لا تنقاد إلا للشعراء المطبوعين ، الذين تنبجس عقوا من سير نفوسهم ، روائح هذا السحر المسمى بالبيان : بيان الإنسان باللغة وباللفظ واللفظين منها ، عما تعجز الفنون جميعاً عن إدراكه إلا بعد لغو طويل ، ثم لا تبلغ فى الشرف مبلغه ، ولا تبقى فى النفوس بقاءه . فبحذق ثاقب غير مزور ، وبمكر نافذ غير متكلف ، أجلى شاعرنا « الحزم » عن مكانه من ممدوح صفات خالیه وخلائقه ، وهى حق الكلام ، فلم يقل « حازم » كما قال من قبل « أبيت » ، بل أحل مكانها « ظاعن » و « الظعن » عمل عارض من أعمال الجثث والأبدان التى تنقضى بانقضاء فعلها ، كالأكل والشرب والنوم ، وليست مظنة ذم أو مدح ، و « الحزم » عمل لازم من أعمال الطباع والسجايا التى لا تنقضى بانقضاء فعلها ، كالشجاعة والكرم والصبر ، وهى مظنة للمدح والذم ، والذى سنّى له هذا المذهب ، من إجلال « حازم » وهى الصفة اللازمة الخيلة للمدح ، وإحلال « ظاعن » محلها وهى الصفة العارضة البريئة من المدح والذم ، هو بصيرة الفن فى جس الفنان . فإنه حين استفز أسارى الصورة (فى الأبيات السالفة) من السكون الجاثم إلى الحركة المنطلقة

المتحدرة ، بما فى « شَهْمٌ مُدِلٌّ » من الحِدَّة والتوقُّد والمضاء ، ومن التجمُّع والانصباب والمفاجأة ، لَمَحَتْ بصيرةُ الفنِّ فيه ما فى لفظ « حازم » ومعناه من الجمود والصَّلابة والوقار ، فأَحْجَمَتْ وانقبَضَتْ. فلو أَنَّهُ افتتح غناؤه بها لارتطمت الصورة التى نبضت ، ثم انتفضت حَيَّةٌ بما فى « شَهْمٌ مُدِلٌّ » من الحركة الدافقة ، بصفحةٍ طويِّدٍ فارحٍ من الجمود والصَّلابة والوقار ، ثم لتَهَشَّمَتْ هامدةٌ بلا نبضٍ من حياةٍ أو حركة .

وكالبرق ، آنست بصيرةُ الفنِّ فى شاعرنا ، ما فى « ظاعن » من تَمَادَى الحركة وتدْفُقُها ، كما وصفت قبل ، وبَصُرَتْ بما يتطلبه « الظعن » والسيرُ فى البید الفيافى من صفاتٍ لازمةٍ لمرتكب السير فى البیداء : من جرأةٍ ومضاءٍ ، ومن حذرٍ وتوجسٍ ومن فطنةٍ ويقظةٍ ، ومن « حزم » وحصافةٍ ، فلم يبالِ أن يأخذ هذه الصفة العارضة « ظاعن » = التى تنقضى بانقضاء فعلها ، والتى هى عمل من أعمال الجثث والأبدان ، ثم لا تدلُّ إلا على مجرد الارتحال من مكانٍ إقامةٍ ، ثم السير فى البادية = فيلزمها أن تقبل إدماج ما يريد أن يدمجه فيها ، من جمهور الصفات اللازمة لمرتكب « الظعن » والسير فى البیداء ، لتدلُّ بموقعها من تحدر النغم بمعانى ألفاظه ، على ما يشبه أن يكون سجيةً من السجايا ، لا تنقضى بانقضاء فعلها ، ولكى تتحول من صفةٍ عارضةٍ ، كأكلٍ وشاربٍ ونائمٍ ، لا يعلق بها مدحٌ أو ذمٌّ ، إلى صفةٍ لازمةٍ ، كعاقِلٍ وصابرٍ وقادرٍ ، قابلةٍ للمدح والذم ، ثم هى مع ذلك لا تفقد ما فيها من الحركة والتدفُّق ، وإنْ فقدت عندئذ ما كان فيها من الانقضاء بانقضاء فعلها . فبالْحِذْقِ الثاقب والمكر الثافذ ، اقتطع صفةً جامعةً من الصفات اللازمة التى يتطلبها « الظعن » من سجايا « الظاعن » الذى يخترق معاطب البیداء ، وهى « الحزم » ، فاستحيها ونشرها ونفخ فيها الروح ، ليجعلها

حيثاً عاقلاً مدركاً كسائر الأحياء ، يصلح أن يكون رفيقاً من رفقاء هذا « الظاعن » ، يصحبه في أسفاره ، يرتحل معه إذا رحل ، ويحلّ معه إذا حلّ . ولكن ما هو إلا رفيق وصاحب ، يسلم أمره كله إلى هذا « الظاعن » الذى يطوى المهامة طياً ، ويجتاب مهالكها ثم ينسل منها سالماً ، فهو الدليل الخريت الذى لا يضلّ ، (الخريت ، بكسر الخاء وتشديد الراء المكسورة ، الحاذق الذى كأنه ينظر فى ثُحرت الإبرة ، أى ثقبها ، من دقة نظره) . فما يملك « الحزم » إلا أن يكون له رفيقاً لا عمل له ولا رأى . ما هو إلا أن يسير بسيره إذا سار ثقةً بهدايته ، وإلا أن يحلّ معه حيث حلّ ، مخافة أن ينفرد عنه فى هذه التوائف المهلكة المضلة فتغوله غول !

وكذلك نفذت بصيرة الفنّ فى نفس الفنان إلى أقصى الحيق والبراعة ، وانطلق النغم متحدراً طليقاً . لا يكفّ من تدفق حركته سدّ يعوق تحدّره ، وسلمت الصورة أن ترتطم بصفحته ، فتتهشم هامدة بلا نبض من حياة أو حركة . انطلق النغم مُنحدراً من قمة ترجيعه فى آخر البيت الثامن :

..... شَهْمٌ ، مُدِلُّ

ظاعنٌ بالحزمِ، حتى إذا ما حلَّ حلُّ الحزمِ حيثُ يحلُّ

واعلم أنّ استحياء « الحزم » ونفخ الروح فيه ، معتمدٌ كلُّ الاعتمادِ على تكرار لفظ « الحزم » وإسناد الحلول إليه ، ولولا ذلك لذهب الفنُّ كله هدرًا وباطلاً ، وكذلك يتبين لك ما لبصيرة الفنّ فى حسّ الفنان من الحيق والمهارة . فاقتطاعُ صفةٍ واحدةٍ من جمهور الصفاتِ اللازمة لمن هو « ظاعن » يركب ضلال البيد وأهوالها ، وهى صفةُ « الحزم » رأسُ صفاته وقوامها = ثم استحياء « الحزم » وجعلهُ رفيقاً وصاحباً وتابعاً لهذا

« الظاعن » = يَشْتَر للفظ « ظاعن » أن يوهمك أنه مستوعب سائر الصفات مندمجاً معناه بمعناها ، ويشتر لهذه الصفات باندماجها في حركة « ظاعن » أن تزداد قوّة وتوهجاً وتكاملاً وتراجحاً وامتداداً حتى أربى معناها مدمجة في « ظاعن » على معنى « الحزم » ، وحتى صار هو لها تابعاً بعد أن كانت له تبعاً ، وحتى غدت هي في غنى عنه ، ولا غنى له هو عنها .

وهذا الذى يبيّنه ، ضربٌ خفى من « الإسباغ » الذى يلحق الألفاظ ، والذى أشرت إليه فى بعض مقالاتى السابقة ، ولكنه إسباغ يأتى من خارج اللفظ ، فلا تضبطه اللغة ، ولا ينبغى لها ، بل يضبطه علم النقد وعلم البيان .

هذا ، وقد عاب القدماء من أصحاب البلاغة على أبى تمام قوله ، وهو معيبٌ بلا شك :

كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحُهُ أَمْدَحُهُ وَالْوَرَى مَعَى وَإِذَا مَا لُعْتُه لُعْتُه وَحَدَى

لهاتين الحائتين المقترنتين بالهاء ، ثم تكرارهما فى لفظين متجاورين ، وعدّوه من تنافر الكلمات ، وصدقوا . ولكن شاعرنا أتى بسبع حاءات فى سبع كلمات متتابعات ، فما ساغ لأحد أن يعدّه فى تنافر الكلمات . والذى أفسد على أبى تمام كلامه ، مجيء الحاء الساكنة بعدها هاء متحركة ، والهاء مخرجها من أقصى الحلق ، والحاء مخرجها من وسط الحلق ، فهما متدانيان ، وسكون الحاء زادها دنوّاً من مخرج الهاء التى تليها ، فنقل النطق بهما ثقلاً شديداً ، فلما كرّر اللفظ نفسه مرّة أخرى أطبق الثقل ، ونفرت منه طبائع النطق . أمّا شاعرنا فجاء بسبع حاءات متحركات فى سبع كلمات متتابعات . ولما كانت الحاء المتحركة

أقوى من الساكنة ، كان النطقُ بها أخفَّ ، وكان النطقُ بها مفتوحةً يستوجب شيئاً من الأناة والتوقُّف ، فطابق ما يستوجبه النطقُ بها ، طبيعة « بحرٍ المديد » من أناةٍ وبُطءٍ ، كما وصفته من قبل ، فالنغم يبدأ سريعاً متحدِّراً : « شهم ، مدل ، ظاعن بالحزم » ، ثم يستقبل الحاء المتحركة « حتَّى إذا ما حلَّ » ، فيبطيء شيئاً ما ، ثم يزداد بُطئاً وأناةً ، حتى توشك أن تقف وقفةً لطيفةً عند مخرج كلِّ حاءٍ : « حلَّ الحزم حيثُ يَحُلُّ » .

فكان هذا التقسيم المتدرج في النغم وفي تحدُّره ، راحةً تعين على اجتلاء ملامح الصورة المتمثلة في هذه الأبيات ، فتزداد وضوحاً وصفاءً ، ويجد المستمع معها نشوةً كنشوة هذا الشاعر في تذكره خاله ، معجباً به ، مفتوناً بأخلاقه وشمائله .

* * *

ثم انطلق شاعرنا ، بعد هدأة النغم وأناة المتطاولَةِ في آخر البيت السالف ، فحثَّ النغم مرةً أخرى بقوله : « غَيْثٌ مُزْنٌ ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْلِدِي » ، فانساب متطلقاً . و « الغيث » : المطر الذي يغيث الناسَ وينجدهم بعد شدة نالتهُم من انقطاعه . و « المزْن » : السحابُ الأبيضُ ذو الماء السريع المُرُّ في السماء ، وإن كان بطيئاً في رأى العين ، (واشتقاقه من « المزْن » ، بفتح الميم وسكون الزاى ، مصدر « مَزَن » ، إذا أسرع الذهاب في الأرض) وكلا اللفظين مشعَّرٌ بالحركة وتراخبها وتتابعها ، مطابقةً لحركة معنى الشعر ، وحركة « بحر المديد » الذي لم يدخل عليه زحافٌ ولا نقص في هذا الصِّدر من البيت . و « الغامر » :

المتسع المستفيض الذى يعم الناس والأرض .

وأما « يُجْدَى » فقد ذهب المرزوقى وسائر الشراح إلى أنه من « الجدوى » ، وهى العطية ، وهذا لغوٌ وفسادٌ - وإنما حملهم عليه اقتصارُ أصحابِ اللغة وأصحابِ المعاجم على هذا المعنى ، فقالوا : « أجدى فلان » ، إذا أعطى عطيةً . وهذا التفسير صارفٌ قوله « حيث يجدى » ، عن أن يكون المجدى هو « الغيث » إلى أن يكون المجدى هو الرجل المشبه بالغيث ، فيكون مرادُ الشاعر صفةً خاله بالسخاء والكرم لا غير . وإذا كان ذلك معناه ، كان أشبه بأن يكون تكراراً للمعنى الذى سلف منذ قليل فى البيت الثامن فى قوله : « وندى الكفين » ، لم يزد عليه إلا زيادة تفسير بقوله : « غامِرٌ حيثُ يُجْدَى » . وهذا خَطَلٌ شديدٌ ، لم يرتكب الشاعر مثله فيما مضى ولا فيما يستقبل ، ولا يقع فى مثله إلا من لا يحترز من خسيس الكلام . والصواب أن يقال فى تفسير « أجدى » : « أجدى الغيث أو السحاب » ، إذا أمطرَ وجادَ بقطره . فأصل هذه المادة من اللغة عندهم جميعاً هى : « الجدَا » (وهو مقصور بفتح الجيم) ، وهو المطر العام . وهم يقولون : « غيثٌ جدا ، وسماءٌ جدا ، وأصابنا جدا » ، وهى بعض الدّعاء من حديث الاستسقاء : « اللهم اسقنا وأغننا ، اللهم اسقنا غيثاً مُغيثاً ، وحياً ربيعاً ، وجداً طَبَقاً ، أى يطبق الأرض . وعند أهل اللّغة أيضاً أن « الجدوى » ، و« أجدى » بمعنى أعطى ، وإنما أخذ من « الجدَا » ، وهو المطر . فينبغى أن يقال ههنا أيضاً إنه يقال من « الجدا » وهو المطر : « أجدى » بمعنى أمطر ، كما قالوا من « المطر » : « أمطر » ، وهو اشتقاق صحيح لا قادح فيه . وهذا البناء ، بهذا المعنى ، لم تذكره كتب اللغة ، ولكنّه ينبغى أن يقيّد ويزاد عليها ، وشاهده من كلام العرب هذا البيت .

أما قوله : « غيث مزن » ، فعندى أنه لم يستهدف به صفة خاصة بالكرم والسخاء والبذل ، بل أراد صفة جامعة تعم ولا تخص . إلا أن إلف استعارة « الغيث » فى الدلالة على معنى السخاء والعطاء والبذل ، يسرع بالخاطر إلى الصفة الخاصة دون الصفة الجامعة ، فينزلق إلى حيزها بلا تأمل ، وبلا نفور من السقوط فى التكرار المغيب . وهذه الصفة الجامعة هى « السماحة » ، سماحة الطباع ، لأنها متضمنة لجميع ما تبذله النفس وتجد به سهلاً بلا كد ، مع طلاقة الوجه ، وبشاشة النفس ، وحلاوة اللسان ، ودمائة الطبع ، ولين الجانب ، وأريحية الخلق ، والانبساط لكل معروف ، والخفة إلى كل بر ولطف ، والتهلل لكل ضعيف أو محتاج ، والإسراع إلى نجدة الملهوف وتأمين الخائف ونصرة المظلوم . فلذلك قابل هذه البشاشة والمباشرة واللين بقوله : « وَإِذَا يَسْطُو فَلَيْثُ أَبْلُ » ، وما يدل عليه من التمراسة والبطش والغلظة وعبوس الوجه وترادف الأذى . ولفظ « الغيث » ، قد استعير فى غير معنى العطاء والكرم ، فمن ذلك قول الأعرابي ، يذكر حديث صاحبه له ، وهو من كريم الشعر :

وَحَدِيثُهَا ، كَالْغَيْثِ يَسْمَعُهُ رَاعِي سِنِينَ تَنَابَعَتْ جَذْبًا
فَأَصَاحَ يَرْجُو أَنْ يَكُونَ حَيًّا وَيَقُولُ مِنْ فَرَحٍ : هَيَّا زَبًّا

و « الحيا » المطر المحيى بعد قحط مهلك ، وإنما أراد لين حديثها وبشاشته وبهجته وسماحته ورقته . وهذا المعنى الذى فسرت به قول شاعرنا فى خاله ، أوشك أبو كبير الهذلى أن يكون أتى به فى صفة تأبط شراً نفسه ، وقد سلف البيت إذ يقول :

وَإِذَا تَطَلَّوْتَ إِلَى أَسِيرَةٍ وَجْهِي بَرَقَتْ كَبْرَقِي الْعَارِضِ الْمُتَهَلِّلِ

و « العارض » ، السحاب المعترض في أفق السماء مخيلاً للمطر .
و « المتهلل » ، المطر الذي ينهلُ ماؤه ، فمعنى البيتين قريب من قريب .
وأما قوله : « وَإِذَا يَسْطُو فَلَيْثُ أَبْلُ » . فالسَّطُو هو إتيان الشيء
من عل ، ثم الإطباقُ عليه ، ثم أخذه بالبطش والغلبة والقهر أخذةً رابية .
وأما « الأبلُ » ، فأهل اللغة يقولون : « الأبل » ، هو الشديدُ الخصومة ،
وهو الجليلُ الألدُّ ، وهو الذي لا يستحيى ، وهو الفاجر ، وهو الخبيث
المفسد في الأرض ، وهو الشديد اللؤم الذي لا يدرك ما عنده ، وهو
الحلافُ الظلوم المَطُول الذي يمنع ما عنده من حقوق الناس باليمين
الفاجرة ... وبأتى هذه المعاني أخذت في تفسير البيت ، لم تحل منه
بطائل ، بل يردك من فساد إلى فساد . وقد حاول المرزوقي أن يخلص
من التورط في فساد المعنى ، فأخذ تفسيره بالفاجر ، ثم أضاف إليه ما
يحسنه ، فلم يأت بشيء فقال : « هو الفاجرُ المصممُ الماضي على
وجهه ، لا يبالي ما لقي » ، وهو انتزاع خفي ، لأنه إنما انتزعه من شعر
المسيب بن علس ، خال الأعشى الكبير ، إذ يقول :

أَلَا تَتَّقُونَ اللَّهَ يَا آلَ عَامِرٍ وَهَلْ يَتَّقِي اللَّهَ الْأَبْلُ الْمُصَمَّمُ

وبالمكر الخفي أخذ « المصمم » من هذا البيت ، ثم فسره بأحد
معانيه في اللغة ، وسأيتن صوابه فيما بعد ، و « الأبلُ » هنا ، وفي بيت
ابن أخت تأبط شراً ، كما استظهرته في نص اللغة واشتقاقها ، إنما هو
قولهم : « بَلَلْتُ بالشئ » بكسر اللام ، إذا اشتمسكت به ولزمته بقبضتك
فلم تُفلته ، ومن ذلك قول ثعلبة بن عمرو العبدي ، يذكر فرسه وقد لزم
عنانه وعلق به في يوم إغانة مكروب فزع إلى نصرته :

بَلَلْتُ بِهَا يَوْمَ الصُّرَاخِ، وَبَعْضُهُمْ يَخُتِبُ بِهِ فِي الْحَيِّ أَوْزُقُ شَارِفُ

وجاء مثله فى قول الأخطل :

فَلَوْ يَبْتِى دُثْيَانٌ بَلْتُ رِمَاحُنَا لَقَوْتُ بِهِمْ عَيْتِي، وَبَاءَ بِهِمْ وَثَرِي

أى علقت بهم رماحنا ونسبت فيهم . فهذا أصل المعنى ، ومنه أخذ مجاز قولهم : « يَلْتُ بِحَاجَتِي بَلًّا » ، أى ظفرت بها وصارت فى قبضتى ، و « بللت بفلان » ، إذا لزمته ودمت على صحبته . ومنه قيل : « رجل بَلٌّ » (بفتح الباء وتشديد اللام) ، أى لهج بالشىء لا يفارقه ، ومنه قول الذى قال لامرأته إنه يمسكها فلا يفارقها ما أطاعته :

وَإِنِّي لَبَلٌّ بِالْقَرِينَةِ مَا ازْعَوْتُ وَإِنِّي إِذَا صَرْمْتُهَا لَصَرُومٌ

و « القرينة » ، الزوجة والصاحبة . ويتن بعد ذلك أن أكثر ما فسر به أهل اللغة « الأَبْلُ » مجاز من هذا . فمعنى « الأَبْلُ » ، فى هذا الشعر ، الباطش الذى إذا عَلِقَتْ مخالفه بشىء لم تفلته ، لشراسته وقوته ، (وهو معنى لم تذكره كتب اللغة ، ولكن ينبغى أن يقيّد ويُزاد عليها ، وهذه شواهد من حرّ شعر العرب) . ويوضح ما قلْتُ لك ما جاء فى خبر معاوية رضى الله عنه ، لما مرض ، وكان قد أَسَنَّ ، فأرجف به مَضَقَلَةُ بن هُبَيْرَةَ الشَّيْثَانِي ، فأخذ فأدخل عليه وقد برأ معاوية ، فأخذ معاوية بيده وقال : يا مَضَقَلَةُ :

أَبْقَى الْحَوَادِثُ مِنْ خَلِيلِكَ مِثْلَ جَنْدَلَةِ الْمَرَايِمِ

قد رَامَنِي الْأَعْدَاءُ قَبْلَكَ فَاِمْتَنَعْتَ عَنِ الْمَظَالِمِ

صُلْبًا ، إِذَا خَارَ الرِّجَالُ أَبْلًا ، مُمْتَنِعَ الشَّكَايِمِ

ثم جذبه فسقط ، فقال مَضَقَلَةُ ؛ قد أبقي الله منك بطشاً وحلماً

راجحاً . فلما خرج إلى الناس قال : زعمتم أنه كبر وضعف ، لقد
جبدني جبدة كاد يكسر مئي عضوا ، وغمز يدي غمزة كاد يحطمها !
فهذا الشاعر الذي استشهد بشعره معاوية ، قابل بين « الصُلب » الذي
يَبْقَى على الشدة فلا ينكسر ، وبين « الخَوَّار » ، وهو الضعيف الذى لا
بقاء له على الشدة فهو ينكسر . ثم قابل بين « الأبل » و « الممتنع
الشكائم » . و « الممتنع الشكائم » هو الذى يمتنع أن تؤخذ شكيمته
فينقاد ، و « الشكيمة » هى فى لجام الفرس ، الحديدُ المعترضة فى
الفم ، فصار بَيِّنًا أنَّ « الأبل » هنا هو الذى إذا تناول شيئا فعلقت به يده
لم يفلنه حتى ينقاد له ، من قُوَّتِهِ وَضَبْطِهِ وبأسه ، فهذا المعنى هو الذى
ينبغى أن يفسر به وصفُ الليث بآئه « أبل » فأما تفسيرُهُ بآئه الفاجر ،
فهذا من أقبح القول وأخبثه . فالأسد ، وهو ملكُ السباع وسيدها ،
وأكرمها خلقاً ، لا يعيث فى الأرض ، ولا يثب على حيوان ولا إنسان
إِلَّا لِلْمَطْعَم ، ثم يكف لعفته ونبله . وإِثْمًا يُوصف بالفُجور والخبث ،
الدُّب وغيره من لثام السباع ، مما يدب ويختل ويعيث فى الأرض
فساداً ، وليس كذلك يفعل الأسد .

وأما ما جاء فى شعر المسيب بن علس ، الذى قدمته ، فالأَبْلُ فيه
صِفةٌ للشجاع ، وهو ضربٌ من الحيات صغير لطيف دقيق ، ولكنه ماردٌ
من أجراً الحيات وأخبثها ، ثم وصفه المسيب بصفة أخرى فقال
« المصمَّم » وهو الذى إذا عضَّ أنشب أنيابه ثم لم يرسلها ، وقد وصفه
المثلثس إذ قال :

فَأَطْرَقَ إِطْرَاقَ الشَّجَاعِ، وَلَوْ رَأَى مَسَاغَا لِنَابَيْهِ الشَّجَاعُ لَصُمِّمًا

أى لأنشبها فى اللحم فلم يرسلها . فصار بيّنا بعد هذا أنَّ معناه ما

قاله شاعرنا فى صفة خاله : أنه إذا لقي عدواً ، أتاه من عل ، فأطبق عليه ، فبطش به ، حتى إذا أخذه لم يفلته ، كما يفعل الليث إذا تجهم فأكفهز ، ثم تمطى فأشرع بيديه ، ثم وتب فأعوى فبطش ، فأنشب أظفاره فلم يفلت فريسته ، وصار يئنأ أيضاً ما فى هذا البيت من المقابلة بين السَّماحية والبشاشة واللين والمساهلة التى ييثرها فى الناس جميعاً حيث نزل ، فيعمهم ببشره ولطفه ، وبين الشراسة والبطش والغبوس والتجهم التى يلقى بها من يعرض نفسه لعداوته .

* * *

وقد فرغت فى المقالة السالفة من القول فى بيان معنى البيت الحادى

عشر :

مُسْبِلٌ فى الحَيِّ ، أَحْوَى رِفْلٌ ، وَإِذَا يَعْدُو فَيَسْمَعُ أَرْلٌ

وأنه إنما عنى بقوله « مسبل » ، الفرس العتيق الكريم الضافى الشبيب ، وأن « الأحوى » ، هو الفرس الكميث الذى غلب سواده حمرة ، وهو من عتاق الخيل ، وأصبرها على العدو ، وأخفها عظاماً ، وأن « الرِفْلُ » هو الذى يتبختر فى مشيته من الخيلاء ، يجر ذيله السابغ فوق الأرض ويركض برجله . ثم فسرت سائرته ، فبان بذلك أن البيت لم يفارق ما قبله فى خصائصه ، وفى اشتماله على الحركة ، وعلى ثقل الصورة حية نابضة بعد جمود تجاليدها . وبان أيضاً أن تفسير « المسبل » و « الأحوى » بما فسره به أبو العلاء والمرزوقى ، بما هو حلية فى البدن كوفرة اللبنة وسواد الشعر أو سواد الشفتين ، أو ما هو حلية فى اللباس كشبوغ ذيل الإزار وإرخائه وجژه ، إنما هو لغو يذهب فيه الشعر باطلاً ، ويختل سياقه الذى تعبت بصيرة الفن فى جس المنان حتى مهّدته .

وعند هذا البيت انقطعت الحركة التي بدأت منذ البيت الثامن ،
من عند قوله : « شَهْم ، مُدِلَّ » ، إلى أن انتهى بقوله : « وَإِذَا يَغْدُو
فَيَسْمُغُ أَرْلُ » .

وإذ كانت هذه القصيدة معقودة على تذكير شيء مضى ، كما
أسلفْتُ ، وكانت هذه الأبيات الثمانية من القسم الثاني منها ، أعرقها في
التذكير ، لأنها قيلت بعد زمانٍ طويل من مقتل خاله ، وبعد إدراكه
بثأره ، كما قلت ، ولأنها تذكّر شخص بأخلاقه وطباعه وصورته
وهيأته ، فقد جرى التذكير فيها على سَنَنه دون استكراه أو قسر . حتى
لكأنّي أرى الشاعرَ بعد مهلك خاله بزمان ، وبعد أن شفى غليله من
هذيلٍ فهدأ ، واندملت جراحه فتمائل وبرا ، ولم يبق في قلبه من الحزن
على خاله إلا شُفافةٌ كشُفافةِ ضوءِ الشمس عند مغيبها ، وأنساه تنابُع
الليالي والأيام ما تقادم ، وغطى ما دَنَى من حوادث الدهر على ما بهُد ،
ثم أصابته بأساءُ يوماً ما ، فغمرته أحداثها ، ثم نجمانها وسليم ، والتحمى
ناحيةً بعيدةً وخلأ بنفسه ، فأغمض عينيه من كلالٍ ، ودبّ دهبُ الحمام
والراحِة في نفسه وأوصاله ، وغلب عليه طائفٌ من همّه ، فأخبط له ذكر
خاله خطرةً ، استشارت ما حَمَدَ من حزنيه ، كان ، عليه ، وفجيعته فيه ،
فزفر زفرةً ، ولاح له من بعيدٍ شبح خاله الذي كان به يرمى وبه يتقى ،
فبدأ يُدندن بذكر خاله ويتغنى : « بَزْنَى الدَّهْرِ ، وَكَانَ غَمُّوْماً » (كما
فسرْتُ لك آنفاً) ، وذكر إِبَاءَهُ وامتناعه عن الضَّيِّم ، وأَمْنٍ من يلوذ به
من أن يُضام ، فلو كان حَيّاً لَلَاذَ به فيما أصابه ، ولو كان حَيّاً لَاسْتَكْرَأَ
في كتبه من قسوة الليالي وكَلْبِهَا وحَدَّتْهَا ، أو لأوى إلى ظِلِّه من احتدام
الأيام ولظاها ووقديتها ، فهذا هو العهد به : « شَامِسٌ فِي الْقُرَى » ، حتّى
إذا مَا ذَكَّتِ الشَّعْرَى فَهَرَوْدَ وَظِلُّ . ثم أخذه الشَّعْر والتغنى ، وتَمَثَّلَ له

خاله حياً يغدو ويروح ، فرآه بهيئته وصورته ماثلاً لعينيه ، فأخذ يتغنّى بهذا المائل لعينيه فى جميع أحواله ، فأتسم لذلك غناؤه بالحركة ، منذ البيت الثامن إلى أن انتهى هذا البيت . فهذا التسلسل فى الذكرى ، فى بطئها ثم فى حركتها ، طابقه الغناء والنغم ، بلا اختلال فى السياق . ولذلك عددت ترتيب أبى تمام فى روايته هذه الأبيات ؛ هو حقّ الشعر ، فاعتمدته .

* * *

تتابع الغناء متحدراً ، تكف منه أناة « بحر المديد » ، ولولا سطوته لعجل : « آبي ، شامس فى القر ، بزّ وظلّ ، يابس الجنبين ، وندى الكفين ، شههم ، مدلّ ، طاعن بالحزم ، عيث مزين ، ليث أبلّ ؛ مشيل فى الحى ، أخوى ، رفل ، سيمع أزلّ » ؛ ثم انقطع تحدر النغم وتحدر الغناء معه ، وانقطعت بانقطاعاته الحركة . وكأن صورة خاله التى ظلت ساعة ماثلة لعينيه ، تغدو وتروح ، قد كفت عن الحركة ، وانفتحت ، وهمت بالمغيب فى ظلام الأفق . فتشبث بها يريد استبقاءها ، فكف مرغماً عن التغنى والدندنه ، وفى غنائه لها بقية وسعة ، فعجل ، وطواها طيئاً ولم يجر بها لسانه . ولكن لم ينفعه تشبثه ، وتملصت الصورة وانسلت منه مقلّبة ، فاستأنف لها غناءً جديداً هيّتم به ، (الهينمة : الصوت الخفى الذى لا يسمع) ، غناء يكون جماعاً لما فطر عليه خاله من اللين والشدّة ، والبشاشة والجهامة ، وأخلاه من الألفاظ الدالة على الصورة الماثلة وعلى الحركة ، فقال : « وَلَهُ طَعْمَانِ : أَرَى وَشَوَى » ، (الأرى : العسل ، والشرى : الحنظل) ، فكل من رام اختباره وذوقه ، فهو واجد من حلاوته إن ذاقه ملائناً ، وواجد من مرارته إن ذاقه مخاشناً ، جمع النقيضين فى عود واحد ، كما جمعهما القائل :

إِنِّي إِذَا حَذَرْتُنِي حَذُورُ حُلُوٍّ، عَلَى حَلَاوَتِي مَرِيرُ
دُو حِدَّةٍ فِي حِدَّتِي وَقُورُ

وكما جمعها الآخر فقال :

وكالسيفِ إِن لَّا يَنْتَهُ لَأَن مَّتْنُهُ وَحَدَّاهُ، إِن خَاشَتْهُ، خَشِينَانِ

ولكنه فاقهما بهذه الكلمات الموجزة الملقاة على نغم « بحر
المديد » ، فيحملها ، ويُراحِبُ منها ، ويزيدها بالنعرية والتجريد ، إسباغاً
وشمولاً وإحاطةً .

ثم غابت صورة خاله في غموض الغيب ، متلفعةً بإزاره ، فشيعها
بغناءٍ يتبعها حيث سارت ، وحيدةً ، منفردةً ، منقطعةً عن كل حيٍّ ، في
محاهلِ الموتِ وأهوالِ فيافيهِ ، فردّه غناء المشيع المودّع إلى ذكر خاله وهو
يقطع مخاوف الأرضِ حياً وحيداً ، لا تخالط قلبه رهبةً ، فقال :
« يَوَكِّبُ الْهَوْلَ وَحِيداً » ، (والهلّ : المخافة من الأمر لا يدرى ما
يهجم عليه منه ، كهول الليل وهول البحر) « ولا يصحبه إلاّ اليماني
الأفْلُ » ، (اليماني : السيف من صنعة أهل اليمن ، وهو أجود السيوف
وأمضاها . و « الأفْلُ » : الذي في حده فلول ، أى تَلَمَّ وكُسور من
طول الضرب به) ، فعاد بذلك كلّهُ إلى الحركة مرةً أخرى ، ولكن على
غير أسلوبه الذي أَلْفَنَاهُ من قبل ، فشعّت في الشعر (وقد ذكرت
التشعّث آنفاً) ، لتبقى الصورة حيةً متحركةً ، وإن غابت ولم يبق من
شَبَحِهَا شَيْءٌ تبقى في السمع والغناء ، وإن غابت عن رأي العين ، فكان
هذا التشعّث كزَمَزِمَةِ السَّحَرَةِ التي يُسْتَدْعَى بها ما لا تراه العين وما لا
يحس له أثر من الخافى ، (وهم الجن ، لخفائهم واستتارهم عن الأبصار) ،

٢٠٠

فإذا هو مائل لأبصارهم يحدثهم ويحدثونه ، ويسمعهم ويسمعونه ، فيما يزعمون .

ونستقبل المقالة التالية بالقسم الثالث من القصيدة ، إن شاء الله سبحانه .

* * *

نَمَطٌ صَعِيبٌ ، وَنَمَطٌ مُخِيفٌ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْعِشَاءِ يُدْرِفِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِصْيَانُ !
أبو العلاء المعري

أظنه صار بيناً ، أو شبيهاً بالبين ، لمن تابع سياق هذه المقالات ،
 أنُّ مُدارسة قصيدة من القصائد (وقديم الشعر وحديثه في ذلك سواء) ،
 تحتاج أول كل شيء ، إلى تمثيل القصيدة جملةً ، وتمثل أجزائها تفصيلاً ،
 تمثلاً صحيحاً أو مقارباً ، بدلالة جمهور ألفاظها على بنائها ومعناها . ثم
 تحتاج إلى تحديد معاني الألفاظ في موقعها من الكلام ، ثم إلى ضبط
 الدلالات التي تدلُّ عليها الألفاظ والتراكيب جميعاً ، ثم إلى تخلص
 ألفاظها وتراكيبها من شوائب الخطأ الذي يتورط فيه الشراح والنقاد ، ثم
 إلى إزالة « الإبهام » الذي مرَّده إلى التهاون في تمييز فروق المعاني
 المشتركة بين الشعراء ، وإلى الغفلة عن حِذْق الشعراء في استخدام
 الإسباغ والتعرية والتشعيب في الألفاظ والتراكيب ، وأعنى بالإبهام هنا ،
 ما عسى أن يُحدثه الشارح أو الناقد بسوء عبارته ، فتكون عبارته مرَّةً
 متشنجة متقلصة ، فلا تبين معها معنى الشعر على وجه مرضى ، فنقع
 في الحرج والضيق ، وتكون مرةً أخرى مسترخية فضفاضة ، فنقع في
 الحيرة والضياع .

وبين الحرج والضيق ، والحيرة والضياع ، يذهب الشعرُ هباءً لا
 يُمسكه شيء ، ولا يجنى منه جانيه إلا الشَّامة والضُّجر . فإن أفرط في
 حسن الظن بالنقاد والشراح ، تعود بالإلف وطول الممارسة ، سوء
 البَصَر ، واختلاط النَّظَر ، وسكَنَ على ذلك واستراح إليه ، حتى تفضي
 به ملازمة هذه الآفة ، إلى الرضى بالغموض ، ثم إلى الغلو في الإنكار
 على من صَحَّ بَصَرُهُ ، واستقامَ نظَرُهُ ، والاستنامةُ إلى مثل هذا المذهب :

من التسليم ، والإفراط في تحسين الظن ، قد أضرب بالشعر وبغير الشعر . ولو تطلبت شواهد لوجدتها فاشية في كثير مما تقرأ ، مما كتب القدماء والمحدثون ، في الشعر وفي غير الشعر مما تناوله أقلام الكتاب ، وهذا شيء يطول الحديث فيه ، وليس هذا موضع بيانه والاستدلال عليه . وما أشرت إليه هنا إلا لتكون على ذكر مما ألمحت إليه في المقالة الثالثة ، حيث بينت منهجى في دراسة الشعر الجاهلى ، وعسى أن أكون قد أحسنت بعض الإحسان فى الإبانة عنه ، حين طبقت المنهج على قصيدتنا هذه .

ولما أنا معطي وأنت آخذ ، فكل ما أرجوه أن أبلغ بالإعطاء حقه غير مقصّر ، وأن تبلغ أنت بالأخذ حقه غير مفروط . فإذا توافقنا على هذه الغاية ، فهى حسبي وحسبك من السداد والتوفيق . وإنما رجوت ذلك ، لأن قارئ الشعر أو سامعه ، معرض لمثل ما تورط فيه التقاد والشراح ، إذا هو أغفل وسها ، وانقاد للتقليد ، فيهجم به التقليد على الاستئانة إلى الإلف الذى ألفت ، ويسؤل له الإلف ترك الحذر ، فيهوى به ترك الحذر إلى أطراح التمحيص والتفلية ، فيسقط به أطراح التمحيص على مثل ما يئث أنفاً من اللغو الذى يفسد الشعر فيهدم مبناه ، ويهلك معناه ، ويدعه كالذى وصف ذو الرمة من أمير الجهيض الذى ولد لغير تمام ، فهو مطروح على الثرى :

حىّ الشهيقي ، ميت الأوصالي

والشعر لا يبقى على هذا ، ولا العقل أيضاً يبقى عليه .

* * *

فرغنا قبل من القسم الثانى من القصيدة ، وأشرفنا على القسم الثالث منها . وهذا القسم يقع فى آخر فترة من الفترات التى ترتب فيها

الشاعر ودَثَّنَ بأنغامه ، وهو أيضا مبنى على الإفضاء ، على إفضاء
 بذكرى شيء كان ثم انقضى ، وتقادم العهد عليه ، ثم أقبل الشاعر
 يستعيده وهو ساكنُ النفس إلا من ديبب النغم الباعث على التغنى
 والترنم . ومن أكبر الدليل على أنَّ هذه الأبيات الأربعة التى يتضمنها هذا
 القسم الثالث مبنية على الإفضاء بذكرى شيء قائم فى نفس الشاعر : أنه
 أخلى هذا الغناء من ذكر نفسه ، مع أنها تتضمن أعظم ما أنشأ له هذا
 الغناء كله ، وهو إدراكه بئار خاله ، بعد إحجام أخواله عن طلبه ، ثم
 إخلاؤه هذا العناء أيضا من التصريح بذكر « هذيل » ، وهم ثأره وقَتْلُهُ
 خاله ، ثم إخلاؤه أيضا من التمدح والفخر بما فعل هو وأصحابه حين
 أنزلوا بهذيل ما أنزلوا من عقوبة ونكال . فدلَّ هذا من سياق شعره على
 أنه متغنٍ مترنم ، لا محدث مُخبر ، فلذلك لم يُيال أن يفجأنا بضمير لا
 يعود إلى مذكور قبله ، وذلك قوله فى البيت السادس عشر : « فادْرَكْنَا
 الثَّأْرَ مِنْهُمْ » . أدرك تأره مِنَّن ؟ لا ندرى ، ولا الشاعر يئالى بنا أن
 ندرى . وهذه المفاجأة أشبه بالمقصودة المتعمدة ، وسأبين مكانها فيما
 بعد ، ولم استحسن الشاعر إنزالها هذا المنزل ؟ ويترنم أنَّ الضمير فى
 « منهم » يعود إلى معلوم مذكور فى نفس الشاعر ، وهم قَتْلُهُ خاله من
 « هذيل » ولكنته فى غنائه هذا مصروفٌ عن التصريح باسمهم ، لأنه لا
 يريد أن يخبر سامعه بقصته ، بل يريد أن يغتنى غناؤه على سجيته .

هذا إلى أنَّ القسم الثالث من هذه القصيدة ، هو كما قلت آنفاً ،
 غناء ترنم به فى آخر فترات ترنمه . ولما كان ذكر « هذيل » تصريحاً ،
 - قد مضى فى ترنمه بالقسم الرابع والخامس والسابع ، وهى جميعاً سابقة
 للترنم بالقسم الثالث بزمان ، لم تكن بالشاعر حاجة عندئذ إلى التصريح
 بذكرهم فى غنائه هذا ، لكى يجعل الضمير فى « منهم » عائداً إلى

مذكور قبله . ولما أعاد بناء القصيدة على هذا الترتيب ، لم يبال أيضاً أن يكون الضمير في « منهم » عائداً إلى المذكور قبله ، ولم يحمله هذا على أن يؤخر القسم الثالث عن موضعه ، لكي تظفر « منهم » بمذكور قبلها تعود إليه ، فإنَّ إحكام بناء القصيدة أهم من مطابقة الضمائر لما يقتضيه ما نألفه من علم النحو . ثم حسنَ هذا أن الغناء نفسه مفتتحٌ بقوله : « وَفُتُوْهُجَّزُوا » ، والواو التي في أول الكلام ، والتي يسمونها واو « رُبِّ » ، لا تعطف شيئاً آتياً على شيءٍ ماضٍ ، بل تعطف ما بعدها على شيءٍ قائم في نفس المتكلم ، ولذلك يُفتتح بها الشعر بلا تقدم شيءٍ قبله ، والمثالُ عند أهل النحو هو قول روبة في مطلع قافيته المقيدة .

وَقَاتِمِ الْأَعْمَاقِ خَاوِيِ الْمُخْتَرَقِ

فافتتاح هذا القسم بعطفٍ على شيءٍ قائم في نفس الشاعر ، لآءَمُهُ عودُ الضمير في « منهم » إلى مذكور معلوم في نفس الشاعر ، وهذا كله مطابق لما بنى عليه هذا الغناء من تذكُّر شيءٍ مضى ، هو جزءٌ من فصَّةٍ طويلةٍ لم يجرد الشاعر كلامه للإخبار بها ، بل جرَّده للتغنى وحده ، والذي بينتُ من ذلك ، هو ضربٌ من « التشعيث » في بناء الشعر ، لأنَّه معتمدٌ على المفاجأة بما لا يُتوقع ، وسيظهر ذلك بعد قليل .

* * *

تصرَّمت أَيْامٌ طَوَالِ ، وتصرَّفتُ بشاعِرنا صُرُوفٌ : منذ قتلْتُ هذيلَ خاله وألقت به في شُعبٍ من شُعبِ سَلْعٍ ، ومنذ جاء نعيه فطاش جنانه وولَّهته الفجیعة ، ومنذ هاب أخواله أن يطلبوا بدم أحیهم تأبَّطَ شراً فقعدوا عن وترهم ، ومنذ اعتزل هو أخواله حَنَقاً ، مطوَّيَّ الضُّلوعِ على غَيْظٍ وَكَمَدٍ ، ومنذ عَقَدَ العَزَمَ على الوفاء بحق الرِّحِمِ التي يَأْتُم قاطعها ،

ومنذ وجد أن لا مناص له من أن يستقل وحده بحمل العبء الذى ألقاه عليه حاله ، ومنذ ذهب على وجهه فى الأرض حيران ضيقاً صدره بما يكابد ، ومنذ اجتمع إليه هؤلاء الفتية الأحرار الذين عاهدوه على النصرة والمؤازرة حتى تنكشف غمته بإدراك ثأره ، ومنذ أعدوا غدّتهم وتأهبوا للغارة على هذيل حتى يُبيتوها فى جبالها ومعقلها ، ومنذ خرجوا يسرون الليل والنهار حتى أوقعوا بهذيل ثم عادوا إلى ديارهم سالمين . كل ذلك قد تقصّى ومضى ، وركد ما كان يجيش فى نفسه ويلتطم ، وعقّى مؤّ الليالى والأيام على الكلوم ، وعلى اهتمامه بتفاصيل ما كان كيف كان . ولم يبق فى نفسه إلا طائف الذكرى ، ذكرى هؤلاء الفتية الأحرار الذين أخطروا أنفسهم معه ، على قلة عددهم ، وما خبر يومئذ من نجدهم ومروءتهم وجرأتهم وفتوتهم ، وما بذلوا من أنفسهم فى إدراك ثأر ليس لهم فى إدراكه نصيب ، وإنما هى نجدة أحرار تطيب نفوسهم بالموت كرمًا وبسالة . فلما ابتدأ ينرم فى ضميره بذكرهم ، أحب أن يخلدها بغناء موجزٍ مُحكم . لم يُرد أن يقصّ قصته وقصتهم فى غناء منذ خرجوا للغارة إلى أن عادوا ، بل أراد أن يثبت هذه الصورة المتتابعة التى تلوح لعينه ، وهو مستسلم لطائف الذكرى . ومع ذلك فقد استطاع هذا الشاعر بمهارة وحذق أن يجمع بين الأمرين ، بين القصة والتصوير . ففى هذه الأبيات الأربعة ، رفع لهؤلاء الفتية صورةً مُثَلَّةً متحركةً بأشخاصها ، فى سياق قصة تتابع أحداثها منذ بدأت إلى أن انتهت . صورة متحركة سريعة نابضة حافلة بالحركة وبالألوان ، لا تعيها ، زيادة ، ولا يخل بها نقص . ولو أراد شاعرٌ آخر أن يقصّ ويصور ، فجاء بها فى عشرين بيتاً من الغناء لكان محسناً لا يُعاب . والذى أعان شاعرنا على هذا الإيجاز المبدع المحكم ، هو ما تميّز به من القدرة الفائقة على ضبط أداته ، وهى

اللغة ، ومن السلطان الخارق الذى تمكّن به أن يسيطر على « بحر المديد » من خلال سيطرة « بحر المديد » على غنائه . بل لعل هذا البحر ، بنغمه الجامع بين البسط والقبض بلا فترة بينهما ، وبلا تماذٍ فى الأناة والبُطء ، ولا فى السعى والعجلة هو الذى أمدّ هذا الشاعر الرّكين المتمكن بهذه القدرة الفائقة على الموازنة بين ما يتطلبه البحر من أداة الشاعر (وهى اللغة) ، وما تطلّبُه معانى غنائه من هذه الأداة ، ولعلّه أيضاً هو الذى حثّه بطغيانه وسطوته ، على أن يتحدّاه بهذا السلطان الخارق الذى سيطر به على نغم البحر وعلى الأداة جميعاً . وأنا أُحبّ لك ، قبل أن نمضى فى الحديث عن هذه الأبيات الأربعة ، أن تعيد التّغنى بقراءتها ، معطياً للغناء حقه من الاسترسال والتحدّر ، ومن السّكت عند مواقع الفواصل التى أثبتّها ، لتذوق لذّة انسياب اللغة وتذبذبها على نغم هذا البحر القتّى ، حتى كأنّ الحروف أناملُ ضاربٍ ماهر على أوتار عُودٍ مُحكّم الصّنع والتّجويف . فهو يرجّع صدى الضربات كأبلغ ما يكون الترجيع وأشجاءه ، ولا تنكر ما أطلبك به ، ولا تتوهّم أنّي أريد أن أتزّيد عليك حين أطلبك بهذا التّغنى . كلّاً ، فالتّغم والغناء أصلٌ فى الشّعْر لا ينفكُّ منه ، وله معانٍ رافدة لمعانى الشّعْر ومبانيه ، ومن ظنّ أنّ قراءة الشّعْر سرّوداً كقراءة النّثر ، مغنيّة وكافية فقد خلع الشّعْر من أصله ، ودمر مقاطعه التى أحكمها الشاعر فى تغنيّه وترنّمه . وليس ما أقوله لك شيئاً جديداً ، فإنّ أهل الجاهلية كانوا على علمٍ به ، وعليه بنى كلّ عرّوضهم الذى تسمع . وقد بيّن ذلك شاعرٌ جاهليّ ، وذكر « المقاطع » فقال :

فإنّ أهْلِكَ ، فقد أبقيتُ بَعْدِي قوافي تُعجِبُ المُتمثِّلينا
لذيذاتِ المقاطعِ ، مُحكّماتٍ ، لو أنّ الشّعْر يُلبَسُ لارتدّينا

و « المتمثلون » ، المنشدون ، وليس يخفى ما قال حسان بن ثابت
رضى الله عنه :

تَعَنَّ بالشعرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلُهُ ؛ إِنْ الغناء لهذا الشعرِ مِضْمَارُ

و « المضمار » أصله إعدادُ الخيل للسباق ، حتى يذهب رَهْلُهَا
ويشتد لحمها ، وإجراؤها بلا عنف فترة حتى يؤمن عليها البُهر عند
السباق ، (والبُهر ، بضم الباء وسكون الهاء ، تنابع النَّفْسُ ثم انقطاعه
من الإعياء) . فليس يحسن أن يبنى الشعر على الغناء ، وعلى إحكام
المقاطع فننقضه نحن بالخلاف والترك . وهذا حسبنا الآن .

* * *

بالانسياب والتحدّر ، وبذبذبية الحروف على التّغيم ، وبتدارك
البسّط والقَبْضِ بلا فترةٍ بينهما ، وبترادف الأناة والبُطء ، والشعبي
والعجلة ، بلا تماذٍ فيها ولا استطالة ، استطاع هذا الشاعر أن يعرض
لأعيننا صوراً متتابعة لفِثِيّة أحرارٍ ، انبعثوا معه فى الطلب لتأثر خاله . صور
متتابعة منذ خرجوا من ديارهم ، إلى أن انقلبوا راجعين وما كادوا . وقبل
كلّ شيء ، فأنا أذكرك بالذى وصفت لك ، فى المقالة الثانية ، من طبائع
« بحر المديد » . بحرٌ يطالب المترنّم به أن ينبذ إليه الكلمات حيةً موجزةً
مقتصدةً خاطفةً الدلالة ، ويطالبه أن تكون أنفسُ الكلمات دالةً بينائها
ووزنها وحركاتها وجزّس حروفها على المعنى المستكن فيها = ويطالبه أن
لا يسترسل فى تشبيه ، وأن لا يأنى بصور متعانقة متشاحرة = ثم أوفق
حالات المترنّم به وبأنغامه : أن يكون على حال « تذكّر » لشيء كان ثم
انقضى ، فهو يسترجع ذكرى ينظر إليها من بعيد وهى تنابع متراحبةً
تزدحم فيها التفاصيل ، فيختار منها نُبْذاً وأطرافاً تبين عن جميعها ،

تطاول الزمن ، اقترن بلفظ « التهجير » معانٍ آخر : أن يكون السير في وقت الهاجرة سريعاً حثيثاً ، على ما يقترن بذلك من الجهد والعناء ، وأن يكون هذا السير في بادية متواصلة ممتدة لا كُنْ فيها ولا ظل ، تحت هذه الشمس البيضاء من شدة التوقد . ولكي تتمثل معنى « الهاجرة » ، كما بعانيها من يقطع البوادي في زمان القَيْظِ ، فانظر إلى ما وصف ذو الرمة إذ قال :

وَهَاجِرَةٌ شَهْبَاءُ ذَاتٍ وَدِيقَةٍ ، يَكَاذُ الْحَصَى مِنْ حَمِيهَا يَتَصَدَّعُ
نَصَبْتُ لَهَا وَجْهِي وَأَطْلَالَ ، بَعْدَ مَا أَزَى الظِّلُّ ، وَاکْتَشَى اللَّيَاحُ الْمُؤَلَّغُ

و « الشهباء » ، البيضاء من شدة التهاب الشمس ، و « ذات » وديقة ، الوديقة : شدة ودنو حمي الشمس ، كأنَّ حرَّها يندلق على الأرض وينصب من قريب . و « أطلال » ، ناقة ذى الرمة . و « أزى الظِّلُّ » ، تقصص وقلص ، فلا يكاد يوجد لشيء ظلٌّ ، وذلك في وقت الزوال . و « اللَّيَاحُ الْمُؤَلَّغُ » ، الثور الوحشي الأبيض الذي في قوائمه سواد (وهو التوليع) ، يلوذ بالكين من شدة الحر . وانظر ما يقول أيضاً « مسكين الدارمي » في وصفها ، وكلَّ حيٍّ يسرع من وقْدَتِها كأنه مطاردٌ بأسنة الرِّمَاحِ ، وذلك حيث يقول :

وَهَاجِرَةٌ ظَلَّتْ كَأَنَّ ظِبَاءَهَا إِذَا مَا اتَّقَتْهَا بِالْقُرُونِ ، سُجُودٌ
تَلُودُ بِشَوْبُوبٍ مِنَ الشَّمْسِ فَوْقَهَا ، كَمَا لَأَذَ مِنْ حَرِّ السَّنَانِ طَرِيدٌ

فالظباء تتقي نازة المرسله بما لا يكاد يقي ، بالقرون ، تطأطئ ليصيب أبدانها بعض الظِّلِّ الذي لا يغنى . فإطلاقُ هذا اللفظ المفرد « هَجَرُوا » ، أوحى بصورة تامّة للحالة التي كان عليها هؤلاء الفتية ، وهم يُعْذُونَ السَّيْرَ في هذه البادية المتواصلة البعيدة ، والشمس متقدمة ،

والحصى ملتهب ، والحرور لافح ، وهم يتقون لهيب الشمس المندلق عليهم بأطراف الأسنّة والرماح . ويدلّ ذلك من فعلهم على التصميم ، وطوح التردّد ، والمضىّ بلا توقف .

وبعد هذه السكتة اللطيفة فى غنائه ، انبعث يرجّع : « ثم أسروا ليّهم » ، و « الإسراء » : سير الليل كُله ، ولكنه ذكر « الليل » وأضافه إلى « الفتية » ، ليدلّ بذلك على استغراق الإسراء ليل كله بلا انقطاع ولا توقف ، وليطرح على « هجّروا » التى تقدمت ، معنى استغراق الهجير كله سيراً . ولم يعطف بالواو فيقول : « هجّروا وأسروا ليّهم » ، بل قال : « ثم أسروا » ، لأنّ العطف بالواو يجعل الكلام كأنه إخبار عن أفعال كانت فى زمن وانقضت ، ولا يُراد بها غير الخبر ، أمّا « ثم » ، فهى بطبيعتها تحمل معنى الحركة والتتابع ، بلا نظير إلى الزمن المقيّد ، كما تقول : « صعد فى الجبل ، ثم وقف على قمّته ، ثم نظر ، ثم رمى بنفسه فهوى » . ومعنى الحركة والتتابع ظاهر كلّ الظهور فيما ذكر الله سبحانه وتعالى من أمر الوليد بن المغيرة المخزومى ، لما تعرض لرسول الله ، ﷺ ، ثم سمع القرآن : « إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ ، فَقُتِلَ كَيْفَ قُدِّرَ ، ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قُدِّرَ ، ثُمَّ نَظَرَ ، ثُمَّ غَشِيَ وَبَسَرَ ، ثُمَّ أَذْبَرَ وَاشْتَكَبَرَ ، فَقَالَ إِنَّ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْتَرُ ، إِنَّ هَذَا إِلَّا قَوْلُ الْبَشَرِ » [المدثر ، الآيات ١٨ - ٢٥] . وهذا موضع يحتاج إلى فضل تأمل منك وتردّد ، وهذا من روائع هذه اللّغة الشريفة الشاعرة ، كما ستأهاأستاذنا العقاد رحمه الله وغفر له .

أما ما يقوله النحاة فى « ثم » ، من أنّها حرف عاطف يقتضى الترتيب والتراخى والمهلة ، فهو نظر نحاة ، يحتاج إلى بيان ليس من عملنا هنا أن نخوض فيه .

ومضى الشاعر فى غنائه : « ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا » . و « انْجَابَ » و « حَلَّ » لفظان من الألفاظ الدائرة الشائعة ، وَقَلَّ من يحتفل بالنظر فى دلالتهما . وبالتفتيش عن حقٍّ موقعهما من الكلام ، فإذا أراد البيان عن معناهما التقط لهما ما دنا تناوله من الألفاظ ، كقول المرزوقى مثلاً فى شرح هذا البيت : « فَلَمَّا انْكَشَفَ الظَّلَامُ نَزَلُوا » ، وهذا فسادٌ كبيرٌ فى تناول معانى الشعر ، ولا يعدّ بياناً عنه ، بل هو طرحٌ غشاوةٌ صفيقةٌ من « الإبهام » ينبغي أن تزال ، وإلا فقد الشعرُ بهاءه بانتقاصِ دلالات ألفاظه وإهمالها .

فهذا اللفظ « انْجَابَ » مشتقٌّ من « الجَوْبَةِ » (بفتح الجيم وسكون الواو) ، وهى كلُّ فرجةٍ مستديرةٍ ، أو شبه مستديرةٍ ، يحيط بها شجر أو بناء أو جبال أو صخور . فإذا قيل : « انْجَابَ السَّحَابُ » ، فليس معناه أن تنكشف السماء ويذهب السحاب حتى لا يُرى منه شيء ، بل معناه : أن يتصدَّع السحاب ، وتنفق فى ركامه « جوبةٌ » مستديرةٌ ، تكشف عن جزءٍ من سماءٍ صافيةٍ ملساء ، والسحابُ محيطٌ بها من آفاقها ونواحيها . وقد روى حديث أنس بن مالك ، رضى الله عنه ، فى كتاب الاستسقاء من صحيح البخارى ، بألفاظ مختلفة ، كلها تُحمِّد معنى « انْجَابَ السَّحَابِ » أحسنَ تحميدٍ . وذلك أنَّ المطرَ تتابع من الجمعة إلى الجمعة بالمدينة ، فتهتَّم البيوت ، وهلكت المواشى ، فسأل الناس رسول الله أن يدعو ربَّه ، فدعاه ، قال أنس : « فما يَشهر بيده ، ﷺ ، إلى ناحية من السحاب إلا انفرجحت ، وصارت المدينة مثلَ الجَوْبَةِ » ، وقد مضى تفسير « الجَوْبَةِ » ، وجاء فى لفظ آخر : « فنظرت إلى المدينة وإنها لفى مثل الإكليل » ، و « الإكليل » ، حَلَقَةٌ مستديرةٌ ترتين بالجواهر ، توضع على الرأسِ محيطة به ، يريد أنَّ الغيمَ تصدَّع وانقشع

واستدار بآفاق المدينة ، وأحاط بها كهيئة الإكليل . ثم جاء الحديث نفسه بلفظ آخر : « فالنجابت عن المدينة انجياب الثوب » (يعنى : انجابت السحابة) . و « انجياب الثوب » تصدّعه وتشقّقه حتى تستدير فيه فرجة ترى منها ما وراءها . فصفه « انجياب السحاب » فى هذا الحديث بجميع ألفاظه ظاهرة كلّ الظهور . وحيث ورد لفظ « انجياب » فى كلام العرب ، فهو حاملٌ جمهورٌ هذا المعنى ، ولا تكاد تجده بمعنى مطلق التكشف والانقشاع . والشواهد على ذلك كثيرة ، فمن أحسنها ما قال طهّمَانُ بْنُ عمرو الدّارمى اللَّصِّ ، وهو يمدّ عنقه ليطلّ فيرى من بعيد جبل دمع وقمته ، والسراب يغرقهما ، تمّ ينجاب عنهما محيطاً بهما :

كَفَى حَزْناً أَنّى تَطَالَلْتُ كى أَرَى ذُرَى قُلْتَنِ دَمَخٍ ، فَمَا تُزَيَانِ

كأَنَّهُما ، والآلُ ينجابُ عَنْهُما من البُغْدِ ، عَيْنَا بُزُوعِ خَلَقَانِ

وهذا مثل فى غاية الوضوح . فإذا علمت هذا ، كان معنى « انجياب الظلام » ، هو ظهورُ صديقٍ مفتوقٍ فى زُكامِ الظلام قبل المشرق ، وهو الضوء الخائبى المكفوف من وراء الليل ، والظلام محيطٌ به من نواحيه ، وذلك عند أول مطلع الفجر ، حيث لا تستبين شيئاً ولا تراه إلا تلمّساً . وقد وصف ذو الرمة هذا الوقت فى مواضع من شعره . فقال :

إلى أَن يَشُقَّ الليلَ وَرَدَّ ، كأنَّه وراء الدُّجى ، هادى أغرُ جَوادِ

و « الورد » الأحمر ، شبه أولَ مطلع الفجر بعنق جواد أبيض مكفوف « وراء الدُّجى » ، بستر من ظلام ، وقال أيضاً :

كأنَّ عُمودَ الصُّبْحِ جِدٌّ وَلَبَّةٌ وَرَاءَ الدُّجى ، مِنْ حُرَّةِ اللَّوْنِ حَابِرِ

شبه عمود الصبح ، وهو مكفوف « وراء الدحي » بامرأة بيضاء متلفعة في ثيابها قد حسرت عن جيدها وبحرها . فشاعرنا هذا حين قال : « انجاب » لم يقلها عبثاً ، للدلالة على مجرد انقشاع الظلام وانكشافه ، بل أراد هذا الوقت ، حيث يفتق ظلام الأفق الشرقي عن ضوء مكفوف وراء الدحي ، والأرض في طيلسان من الغبش مطبق على آفاقها ، فلا يستبين معه شيء ، والناس نيام بعد لم يفيقوا من الكرى . وهذا أوفق وقت للبيات ، و « البيات » هو أن يقصدوا عدوهم ليلاً ، وهم بعد غارون نائمون لم يستفيقوا على الصبح ، فيكبسوهم ويأخذوهم بغتة ، فيكون ذلك أنكى فيهم وأوقع . والبيات هو أحكم حُطّة ، فهم فتيّة قليل عددهم ، يباغتون حياً من أحياء هذيل أكثر منهم عدداً ، فإذا يئسّوهم شدّوهم نياماً ، يذهلهم الرقاد عن أن يشتتمكنوا من أسلحتهم ، فيضعون الشيف في طوائفهم حيث شاءوا . وبهذا صار بيّناً أنّ الشاعر لم يقل « انجاب » إلا للدلالة على هذا الذي وصفه من وقت غارتهم على هذيل ، وهم نيام غارون .

وأما قوله : « حلّوا » ، فمن الألفاظ القريبة المتداولة ، وإلّا فها يسرع بنا إلى أظهر معانيها وأقربها ، كالذي فعل المرزوقي فيما نقلت من شرحه قبل ، إذ قال : « فلما انكشف الظلام نزلوا » والاطمئنان إلى هذا المعنى القريب هو الذي صرف الأبيات الأربعة عن معناها ، وأوقع في الخطأ ، وقاد إلى العيب بها وترتيبها ، كما سيأتى . وأصل مادة اللغة « حلّ بالمكان يحلّ ، بضم الحاء ، حلّولاً » ، نزل به ، وكذلك : « حلّ المكان » ، متعدّياً بغير باء ، ثم يقال فيهما جميعاً : « حلّ بالرجل » و « حلّ الرجل » ، نزل به ، أيّ نزول كان . وهو معنى مطلق . ثم قيل في مجازة : « حل به العذاب والعقاب » ، كما يقال :

« نزل به العذاب والعقاب » وهو مشهور أيضا . وقد جاء في كتاب الله سبحانه ، فى سورة الرعد : [آية : ٣١] « وَلَا يَزَالُ الَّذِينَ كَفَرُوا تُصِيبُهُمْ بِمَا صَنَعُوا قَارِعَةٌ أَوْ تَحُلُّ قَرِيبًا مِّن دَارِهِمْ » ، وجاء مثله فى « النزول » ، فى قوله تعالى فى سورة الصافات [آية : ١٧٦ - ١٧٧] : « أَفَبِعَذَابِنَا يَسْتَعْجِلُونَ . فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَاءَ صَبَاحُ الْمُنْذَرِينَ » وصار استعمال « الحلول » و « النزول » ، مقرونا بإنزال العذاب والعقاب والتكال فى العدو ، وهو من مشهور الكلام . فمن ذلك قول بشر بن أبى خازم :
وما حَتَّى نَحُلُّ بِعَقَوْتِهِمْ مِّنَ الْحَرْبِ الْعَوَانِ بِمُسْتَرَحِ

أى لا نجاة لهم من نكالنا بهم ، إذا حللنا بديارهم ، ومثله قول النابغة فى عمرو بن الحارث الأصغر الغشاني :

تَحِينُ بِكَفِّهِ الْمَنَايَا ، وَتَارَةً تَشْحَانِ سَحًّا مِّنْ عَطَاءٍ وَنَائِلِ
إِذَا حَلَّ بِالْأَرْضِ الْبَرِيَّةُ أَصْبَحَتْ كَثِيبَةً وَجْهِ ، غِيبُهَا غَيْرُ طَائِلِ

أى إذا قصد أرضاً آمنة بريئة من القتل والدماء يريد عقاب أهلها ، حلّ بها فإذا هى كثيبة مما ينزل بها من الخوف والقتل والدماء . فأنت ترى أن « الحلول » مقرون بإنزال المكروه والأذى والبلاء ، وبال حرب والقتل والدماء : فإذا كان السياق يقتضى هذه المعانى ، لحق بلفظ « حلّ » من الإسباغ ما يجعل معناه شبيهاً بمعنى الانقضاض على العدو والنكاية فيه . وبهذا المعنى استعملها بشر والنابغة ، واستعملها أيضاً شاعرنا ، لأنّ المقام مقام طلب ثأر من قوم يكبسهم يياتاً ، حتى يدرك منهم ثأره ، فمعنى : « حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا » ، حتى إذا انجاب الليل ، حلّوا بهذيل فأطبقوا عليهم ، فأثخنوا القتل فيهم . فاختصر القول اختصاراً لدلالة قوله فيما بعد : « فَادْرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ » ، على هذا المخذوف .

وهذا الحذف والاختصار والتجريد فى « حَلُّوا » هو الذى أتاح له أن يستأنف ما يشبه أن يكون كلاماً جديداً فى البيت التالى بقوله : « كُلُّ ماضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ » ، وهو بمنزلة الفاعل للفعل « حَلَّ » وكأنَّ السياق كان : « حتى إِذَا انْجَابَ حَلُّوا » ، فحلَّ بهذيل كُلُّ ماضٍ قد تَرَدَّى بماضٍ ، فأدركنا الثَّأْرَ منهم . وهذا الحذف والتجريد قد منح الكلام انسياباً وتدفقاً ، وجعل الحركة فيه سريعةً حثيثةً متحدرةً ، محدوفةً التفاصيل ، فرسم بذلك صورةً لغارة مفاجئة فى غبش الظلام ، إذ انقضُّوا على هذيل وهم صرعى رُقَاد ، فأعجلوهم ، فأثخنوا فيهم واستباحوهم قبل أن يفيقوا ، فأدركوا من الثَّأْر ما شاءوا . والذى زاد الحركة والمفاجأة والبغته روعةً ، قوله : « كُلُّ ماضٍ قد تَرَدَّى بِمَاضٍ » ، بلفظٍ واحد فى معنيين ، فالماضى من الرجال ، هو النافذ الذى لا يرتدع ولا يحجم ، كأنه حسام قاطع ، و « الماضى » أيضاً هو السيف القاطع ، ومنه قيل للرجل « ماضٍ » ، وتردَّى الرجل بالسيف ، هو تقلدُهُ إياه كهيئة الرداء على المنكب والكتف ، ليكون أسرعَ لسَلَّتِهِ إِذَا سَلَّهُ . ثم لما قال فى صفة السيف : « كَسْنَا البَرْقَ إِذَا ما يُسَلُّ » ، ازدادت الحركة سرعةً وخطفاً وبريقاً وانصباباً . ولم يكن بعد ذلك فى حاجة إلى ذكر شىء فى صفة هذه « الغارة » ، فقد استوعبت هذه الألفاظ بهذا السياق المتدفق ، صفة الغارة الخاطفة الشديدة النكاية ، فلم يزد على أن تلقى هذا التدفق بقوله : « فأدركنا الثَّأْرَ مِنْهُمْ » ، وسكت ، وكأنَّ الكلام قد انقضى ، فلا حاجة به إلى وصف ما أنزله هؤلاء الفتية الأحرار من الثَّكَّال بهذا الحى من هذيل ، ولا إلى ذكر انقلابهم ظافرين فى الطريق إلى ديارهم .

وتتابع الغناء : « فادركنا الثأر منهم » ، ثم سكتة لازمة يوجبها الغناء وتركيب الكلام . فنحن على حدّ موقف من مواقف التأمل والنظر فى البيتين السالفين ، ثم فى البيتين التاليين لهما . وقد دخل على هذا القسم الثالث من القصيدة عبثٌ غثٌ سوف أذكره ، ولكن لن تتبين قدر غثائيه وخبيثه ، حتى تنعم النظر فى أمور لا بدّ من البيان عنها :

أولها : أنّ البيتين الرابع عشر والخامس عشر ، الضمائر فيهما ضمائر الغائبين : « وفتوّ هجّروا ، ثم أسروا ... » ، ثم استقبلهما البيت السادس عشر بالالتفات من ضمائر الغائبين إلى ضمير جمع المتكلم : « فادركنا الثأر .. » ، ثم تلقاه البيت السابع عشر بالعودة إلى ضمائر الغائبين : « فاحتسّوا .. فلما هوّموا رُعْثُهم ، فاشمعلوا » ، وتخلل ضمائر الغائبين ضمير المتكلم المفرد فى قوله : « رعتهم » ، وهو التاء المضمومة .

الثانى : ضمير غائب لا يعود إلى مذكور قبله ، فى « منهم » من قوله : « فادركنا الثأر منهم » وقد مضى الحديث عنه ، فلا تغفله هنا ولا ننسه .

الثالث : تتابع فاءات العطف منذ قوله : « فادركنا .. فاحتسّوا .. فلما هوّموا .. فاشمعلوا » ، وإقحام « واو » بين هذه الفاءات المتتابعة فى قوله : « فادركنا .. ولما ينج .. فاحتسّوا .. » .

الرابع : رمانُ الأفعال كلّها هو الزمن الماضى منذ قال : « هجّروا .. أسروا .. حلوا ، فادركنا .. فاحتسّوا » إلى آخر مقطع الغناء . فكل ذلك زمن ماضٍ بعيد تقصّى وانقطع قبل التغنى بالشعر ، فافتحم عليه زمان مخالف فى قوله : « ولما ينج » ، فهو يدل على نفى

الحدوث إلى زمن التكلم والغناء ، وهو الزمن الحاضر أو الحال ، ومعناه :
 لم ينج بعد ، إلى هذا الوقت الذى نَمَّ فيه التَّطَقُّ والغناء . وكل هذا
 مشكل جدًّا ، ولا يتأتى تفسيره بالفرار إلى الإجمال دون التفصيل ،
 فذلك إيغال فى الإبهام الذى فسرته لك فى أوّل كلامى ، وفيه هلاكُ
 الشعرِ وضِيعَةُ فنِّ الشعراء ، ثم فيه عزلُ العقلِ عن سلطانه ، وإخلاقُه مِنمَّا
 أودعه الله فيه من القُدرة على التبيين والتّمييز .

وأُجِبُّ قبلَ الدخول فى بيان هذه الآيات ، أن أحدثَ القارئ
 بشئٍ ، لا استكثاراً ، ولا تشبّعاً بعملٍ أدّعيه ، فإن لا يكن ترك ذلك من
 خلقى ، فإنه دينى الذى أخاف الله أن أهلكهُ بسوءِ عملى ، فإن رسولَ
 الله ، ﷺ ، حذّرنا فقال : « المتشَبّع بما لم يُعْطَ كلابِس ثَوْبَيْنِ زُورٍ » ،
 (أى المتكثّر بأكثر مما عنده يتجمل به ، يرى الناس أنه شبعانٌ وليس
 بشبعان ، فهو كمن ليس ثوبين ملفّقين من الزور والكذب والباطل وغش
 الناس) . فقد صرفتُ أياماً طويلاً فى الكتابة عن هذه الآيات ، فإذا بى
 قد افْتَتَحْتُ بنفسى وبالقارئ فى لُجَّة « علم النحو » ، وإذا بى عارقٌ فى
 تفسير أزمينة الأفعالِ ، وفى الحديث عن معنى « لم » و « لما » ، وما
 يفعلان بالأفعالِ المضارعة وبأزمنتها ، وفى الفروق بين معانى « الواو »
 و « الفاء » وفى العطف بهما ، ثم فى تتابع هذا العطف ، وفى معانى
 الالتفات بالضمائر ، وفى تحيّر النحاة فى أكثر ذلك ، وكلّ هذا تفصيل
 مضين ، أوغلت فيه حتى رأيته كلاماً قائماً برأسه ، يغمّر القارئ حتى
 يبلغ منه الجهد . فأضربتُ عن كلّ ذلك إضراباً ، وعدتُ إلى هذا الطريق
 الذى آثرت أن أسلكه ، وأنا مشفقٌ على نفسى من التورط فى الإبهام ،
 وعلى القارئ من التقلقل فى الحيرة ، ومع ذلك فأنا باذلٌ له من الحرص
 على تحرّى الوضوح والإيجاز ما استطعتُ ، فإن بلغت رضاه فبحمد الله

وتوفيقه ، وإلا فقد أبلت عُذراً بالاعتراف بالعجز ، واحتسب عند الله ما ضاع من عمر وجهه في هذين الطريقين .

ونحن الآن في حديث الشعر ، لا في لَغَط النحو ، فالشاعر ، كما قلت ، لم يرد أن يقصّ في غنائه قصةً يجرى في سياقها على تنابع الأخبار المعبرة عن الأحداث ، بل إن هو إلا مغنٌ قد تأهب للغناء ، وهو مستسلم « لطائف الذكرى » ، فإذا صور قديمةً تستجد ماضيها ، تلوح له وهي تمرّ مع الذكرى مرّاً حثيثاً ، عجل إليها يلتقط خاطف ملامحها ، ليودعها في غناء ؛ ألفاظه موجزة متراحة الدلالة ، ونراكيبه ثومية لمحا إلى سرعة الحركة النابضة التي تومض إيماضاً ، ثم تخفى في حركة تليها ، متحدرة بصور هؤلاء الفتية من أصحابه ، وهم يلوحون لعينيه في سياق ذكرى قديمة ، انبعثت حية تندفق أحداثها منذ بدأت إلى أن انتهت .

وقد بينت قبل ، كيف كان تدفق الصور بالألفاظ والتراكيب ، منذ قال : « وفتوهجّروا ... » حتى تلقى تدفقها وحركتها وانصبابها ، وخطفها وبريقها ، بقوله : « فادركنا الثّأر منهم » . كان شاعرنا مستسلماً لطائف الذكرى ، لا ترى عيناه سوى أولئك الفتية من أصحابه يومئذ كانوا ، وهو يتهيأ للغناء بهم وينجدتهم ومروءتهم وبسالتهم ، وبما كابدوا وما عانوا ، وبما فعلوا وما بذلوا ، وهو في هذه الذكرى معزول عنهم ، غائب غير شاهد ، كأنه لم يكن قطّ معهم ، وكأنه لم يهجر معهم حين هجّروا ، والشمس جمرة يذوب أعابها عليهم وعلى الأرض من تحتهم ، ولا هو أسرى معهم حين أسروا ليألمهم والظلام مطبق على الآفاق ، في ليلة من ليالي المحاق ، ولا حلّ معهم حين حلّوا على هذيل ليبيّتهم نياماً ويثخنوا القتل فيهم ، فكان عناؤه إلى هذه الساعة مصروفاً

إلى هؤلاء الفتية ، مجرداً للتنويه بهم ، معبراً عن ذلك كله بضمير الغائب . ولكن ما كادوا ينقضُّون على هذيل ، فيرى فى طائف الذكرى ، سيوفاً تُنتضى وتُسلّ ، فتضيء غبشَ الفجر ، كسنا البرق فى الليلة الظلماء ، ثم تهوى على الأعناق والشوق والأيدى وهى تُسلّ وتُعمد ، حتى انتبه من غاشية الذكرى ، فإذا هو واحدٌ من هؤلاء الفتية المنزّلين بطشتهم بهذا الحى من هذيل ، وإذا هو قد انبعت منتصباً بينهم ، قد شهد المعركة وانغمس فى وطيسها ، وإذا هو يتغنى بلسانٍ شاهدٍ غير غائب عن جماعتهم : « فادركنا الثأر منهم » ، بضمير شاهدٍ معبرٍ عن جماعة ، لم يملك أن يعزّل نفسه أو يغيب ، فهو صاحبُ هذا الثأر ، وهو حامل عبئه ، وهو الذى طال إطرأقه وهو يرشح موتاً ، كما أطرق أفعى ينفث السم صِلّ ، وهو وحده المشتفى غليله بما يسفح على الثرى من دماء هذا الحى من « هذيل » ، ولكّنه لم يبال أن يصرّح بذكرهم ، لأنّه مُعَنَّ عَجَلٍ ، ولأنّ أمرهم أبيضٌ فى نفسه من أن يدلّ عليه غيره . وهذا الالتفات السريع من الغيبة إلى الشهود ، هو الذى جعل الكلام كأنّه قد تمّ وفُرج منه ، فأوجب الشكّت عند آخر قوله : « فادركنا الثأر منهم » .

ولكن شاعرنا ، حين انتزعت المعركة نفسه من غواشى الذكرى ، لم يزل بعدُ غارقاً فيها متشبثاً بها ، لأنّها حيّة فى أعماقه ، وبقيّة صورها توشك أن تدور فيراها لائحةً لعينيه . فهو الآن فى أمرٍ شديدٍ : نفس يتنازعها « الشهود » من ناحية ، و « الغيبة » مع الذكرى من ناحية أخرى ، قد دنت المعركة منه دنوّاً شديداً ، ودنا هو إليها دنوّاً شديداً ، وانتقلت من ماضيه وماضى أصحابه إلى هذا الحاضر ، إلى الساعة التى يتغنى فيها ، وإذا هى لا تزال دائرة بكؤوس الردى وصواعقه على الذين حرقوا كبده على خاله . وغلا به التوهّم والشهود حتى رأى الحرب قد

عادت جَذَعَةً ، يسمع وقع السيوف تفلق هام هُذيل ، وصوت الدم يشخب من عروق تتفجّر ، ويحسّ يده التي فيها سيفه قد بلّها نجيع طرئ دافىء ، وانتقلت المعركة من الذكرى إلى قرارة حس متوهّج ، انتقل الماضى المتحدّر من بعيد ، فخاض فى لُجّة حاضر محسوس مشهود ، وحيى الوغى ، فى التوهم ، حتى صار حقيقة واقعة على المكان ، (أى فى هذه الساعة التى هو فيها) ، وإذا هو وأصحابه قد بلغوا من قورهم هذا ما شاءوا من التكاية فى هذا الحى من هذيل ، وإذا الغناء الذى انساب نغمه على لسانه من ضمير راض بما نال من عدوه : « فاذرُكنا الثَّارَ منهم » ، كأنما حدث لساعته ، لم يكن شيئاً قد انقضى ، وكأنه فى ساعته هذه قد أجمع هو وأصحابه على أن يكفّوا ، وينقلبوا إلى ديارهم راجعين مسرعين ، قبل أن ينصدع الفجر منفلقاً بالإصباح ، وقبل أن تتاذر بهم سائر أحياء هذيل ، فيتبعوهم الطلب . وإذا هو يرى ، فى توهمه ، هذه الشرذمة القليلة الظافرة ، وقد أغمدت سيوفها ، مسرعة تعدو حتى تفوت الطلب . وأوغلت فى البادية عائدة حتى ظنّت أنها قد بلغت مأمناً ، ظناً على تخويف ، فوقعوا من الإعياء والكلال وقعة على الأرض طلباً للراحة ، فجلسوا محتبين ، فى فاسح ضوء الفجر ، على خيفة وتوجّس ، وقد دبّ النعاس ديباً فى أوصالهم ومفاصلهم ، ورأى نفسه يقظاً ، ربيّة لهم ، يكلّوهم ويحرسهم ، ينفذ لهم الليل والطروق من خوف الكرة عليهم ، فإن يكن هذا الحى من هذيل قد هلك ، ولم تنج كثرته من سيوف هذه الشرذمة القليلة ، فإن هذه الشرذمة القليلة الناعسة التى وقعت على الأرض من كلالها ، لا تزال على غرر من النجاة ، فحدّث نفسه بغنائ ، دندنة وهينمة : « وَلَمَّا يَنْتِجِ مِلْحَجَيْنِ إِلَّا الْأَقْلُ » ، فالنجاة التى تطلبها هذه الشرذمة لم تتم بعد ، (لأنّ) « لَمَّا » تدل على نفى حدوث الفعل إلى الساعة التى يتكلم فيها

المتكلم) ، والخوف من كثرة هذيل عليهم بكثرتها باقٍ بعد . ثم انخلع
شاعرنا من قبضة « الشهود » التي أخذته ، وارتد إلى « العيبة » ، ورأى
فى غاشية الذكرى ، هذا التفرد القليل الذى أبلى معه فى القتال ، قد
نهكهم اللغوب ، فوقعوا وقعة على توفز ، فدب إليهم الثعاس :
« فاحتسوا أنفاس نوم - فلما هوؤوا ، رعشهم - فاشمعلوا » ، فانطلقوا
مُسرعين ناجين لا يلحقهم شئ . وكذلك تم الغناء . وكان هذا آخر ما
ترنم به الشاعر فى آخر فترة من فترات هذه الذكرى . أمّا ما بعده فقد
تغنى به قبل ذلك بدهر .

* * *

آثرت أن أسوق البيان عن هذه الأبيات سياقاً واحداً ، دون أن
يتخللها شئ من النحو أو غيره ، لأننى أردت أن أردّ الشعر إلى منبعه من
أنفس الشعراء ، فإنّ إلغاء الحالة التى يكون عليها الشاعر وهو يتغنى
وإغفالها ، يجعل الشعر ميتاً لا حراك به . ومحال أن يستغرق الشاعر
الصّادق فى غنائه ، وهو على حالة من الإحساس ، ثم لا يكون لهذه
الحالة أثر ظاهر فى اختيار لفظه ، وفى تركيب كلامه ، وفى استخدام
خصائص لغته للتعبير ، مريداً أو غير مريد ، عن خفى ما يدور فى
إحساسه المنوفز ساعة الغناء . وسأقف وقفة على هذه العبارة المعترضة التى
أنزلتها فى مكانها من حركة نفس الشاعر ، وهى : « ولما ينبج ملخحين
إلا الأقل » . فأول شئ ما يقع من التهاون فى بيان معانى بعض
الألفاظ . من ذلك لفظ « الحى » فهو عند أهل اللغة : « الحى من أحياء
العرب ، ويقع على بنى أب واحد ، كثروا أو قلوا » ، وعلى هذا المعنى
اقتصرت كتب اللغة . إلا أنّهم استشهدوا ببيت خالد بن الصّقعب
النّهدي ، يصف فرساً :

فَتُشْبِعُ مَجْلِسَ الْحَيِّينَ لَحْمًا وَتُبْقَى لِلْإِمَاءِ مِنَ الْوَزِيمِ

على أنه يعنى بالحَيِّين : « حَيَّ الرجل ، وحَيَّ المرأة » . وهذا الذى قالوه إبهام وقصور فى العبارة ، فإنه إنما عنى جماعة الرجال وجماعة الرجال ، فيزاد على كتب اللغة : أَنَّ « الحَيَّ » الطائفة ، والفتة ، والجماعة من الناس ، كانوا بنى أب واحد أو جماعة من قبائل شتى . ويكثر استعماله بهذا المعنى فى التقاء فئتين فى القتال . بمعنى الصَّفَّيْنِ أو الفئتين المتقاتلتين ، وقد جاء فى هذا الشعر وفى غيره . وغموض هذا المعنى وضيقه على الشراح والتقاد ، أدّى إلى الظنّ بأنّ المقصود فى هذا الشعر « حَيَّان من هذيل » ، وأنه لم ينبج منهما أحدٌ ، أو لم ينبج بعدُ منهما إلّا عدد قليل ، وأن الجملة حال من الضمير فى قوله : « فادْرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ » . وهذا فساد كبير لا يستقيم مع تخالف أزمان الأفعال ، ولا يستقيم معه سياق الشعر ، كما بيّنت من قبل . وثمة وَهْمٌ آخر فى معنى « إلّا الأقل » فمن تعرّض لهذا البيت ظنّ أنّه مراد به : إمّا النفى المطلق ، أى « لَمْ يَنْبَجْ مِنْهُمْ أَحَدٌ » . وهو خطأ فاحش جدّاً ، وإمّا أنّه مراد به : « إلّا القليل » ، وهو فاسد أيضاً . والصواب أن الألف واللام فى « الأقل » ، نائبة عن الإضافة إلى « الحَيِّين » ، وأصله : « إلّا أقلّ الحيين عدداً » ، وهم الشُرذمة القليلة من أصحاب الشاعر ، وبهذا المعنى فسّرتة فيما مضى ، وهو الذى يستقيم معه الشعر .

وأما « لَمَّا » فينبغي أن يكون حاضراً فى الذهن حضوراً واضحاً عند تفسير الشعر ، أنّها تدخل على الفعل المضارع فتقلبه ماضياً منفياً مستمر النفى إلى الحال ، أى إلى وقت التكلم ، وهو الذى يسميه النحاة « حال المتكلم » . تقول : « لَمَّا يفعل ذلك » ، أى لم يفعله بعد إلى ساعة التكلم ، وتتوقع أن يفعله . ومن أجل ذلك لا يجوز أن يعطف عليها

الماضى ، فغير جائز أن تقول : « لما يفعل ذلك ثم فعله » ، فهذا تكاؤب ومحال ، لتقدم زمن الفعل الأول على زمن الفعل الثانى ، وإنما يقال : « لما يفعل ذلك ، وقد يفعله » ، لتأخر زمان الفعل الثانى على زمان الفعل الأول .

وأما « الواو » نى « ولما ينج » ، فغير جائز أن تكون واو الحال ، ولا واو عطف . وإنما هى واو استئناف كلام جديد منفصل عما قبله . وظاهر أنها لا تكون هنا واو عطف ، أما أن تكون واو حال فمحال ، لأن إدراك الثأر أمر قد فرغ منه ، وبه انتهت المعركة بين الحيين ، فمحال أن يقال بعد ذلك : ولم ينج بعد من القتل إلا الأفل ، لأن هذا مؤذن باستمرار المعركة إلى حال التكلم بذلك ، وهذا فساد . وقد جاء مثل هذا التعبير بعينه فى الشعر ، فجاء فى قافية تأبط شراً المشهورة ، وذكر نجاته من بجيلة حين أسروه ، فاحتال حتى فر من أسرهم ، وذهب يعدو عدواً ، فطارده العداؤون منهم ، فوصف سرعة عدوه حتى قال :

لا شئاً أشرع منى ، ليس ذا عذر وذأ جناح بجنب الرئيد خفاق
حتى نجوت ، ولما ينزعوا سلبى بواله من قبيص الشد غيداق

وقد انتبه ابن الأنبارى إلى هذا الموضع ، وحاول أن يفسر اختلاف زمان « حتى نجوت » وهو ماضٍ قد انقطع ، وزمان « ولما ينزعوا سلبى » ، وهو حاضر لم ينقطع إلى وقت التكلم به ، فقال فى بيان ذلك : « يقول : أسرع إسرائاً شديداً حتى نجوت من بجيلة ، وقد قاربوا أن ينزعوا سلبى ، ولما يفعلوا » . ثم حاول ذلك المرزوقى ، وتابعه التبريزى ، فى شرحهما على المفضليات فقالا : « وأتى بلما ، لأن فيه تقريباً لحصول الفعل وإن لم يقع ، وسمى سلاحه سلباً ، ولم يُسلب إطلاقاً ، لما كان يؤول إليه لو ظفروا به » ، وظاهر أنهم جميعاً قد عدوا

الواو هنا للحال ، ثم احتالوا على تفسير تكاذب الأزمنة ، فلم يفعلوا شيئاً ، وزادوا الأمر إبهاماً ، وإنّما أخذ المرزوقي قوله فى « لما » أنّ فيها تقريباً لحصول الفعل وإن لم يقع ، من تفسير ابن الأنبارى للبيت ، والنحاة لا يقولون هذا ، إنما يقولون إن معنى « لما » متوقع حدوثه ، وبين هذين فرق بعيد ، وقول تأبط شراً « ولما ينزعوا سلبى » ، حديث نفس ودندنة وهينمة خفية ، والواو واو استئناف ، وينبغى أن يحمل تفسيره على ما غلب عليه من علو الإحساس بالماضى الذى يتغنى به ، حتى صار كأنه كائن واقع فى ساعته هذه وهو يتعنى ، وكأنه تمثل له دنو العدائين من بجيلة وقد كادوا يأخذونه ، فنظر فى أعطافه وإلى سلاحه فدنن : « لما ينزعوا سلبى » وقذف بها بلا مبالاة بين جملة « حتى نجوث » ، وبين تمامها وهو « يواله من قبيص الشد غيداق » وهذه الجملة « المقلوفة بين الكلامين ، تشى بشئ من الشخيرة خلا منها شعر شاعرنا .

والدندنة والهينمة الخفية التى تتخلل الشعر بحديث النفس ، وتعرض بين كلامين متصلين ، موجودة إذا أنت تطلبتها ، فمن أمثلتها قول حاتم الطائي فى أبيات جياذ ، ذكر فيها ديار صاحبه وقد بليت وصارت أطلالا :

وَعَيَّرَهَا طُولُ التَّقَادِمِ وَالْبِلَى فَمَا أَعْرِفُ الْأَطْلَالَ إِلَّا تَوَهُمَا
دِيَارُ الَّتِي قَامَتْ تُرَيْكَ (وَقَدْ خَلَتْ) وَأَقْوَتْ مِنَ الزَّوَارِ كَفًّا وَمِغْصَمَا
تَهَادَى، عَلَيْهَا حُلِيِّهَا، ذَاتُ بَهْجَةٍ وَكَشَحَا كَطِي السَّابِرِيَّةِ أَهْضَمَا
وَنَحَرًا كَفَاتُورِ اللَّجَيْنِ يَزِينُهُ تَوَقُّدُ يَاقُوتٍ ، وَشَدْرًا مُنْظَمَا

فقوله : « وقد خلت ، وأقوت من الزوار » ، لا يكون حالاً ، لأن المعنى عندئذ « ديار التى قامت ترىك كفاً ومعصماً ، والدار خاوية مقوية من الزوار » ، وهذا خلف من الكلام فاسد . وإنّما الواو هنا واو

استئنافاً لحديث نفس ، دندن به وهَيْتَم ، ثم ألقى به بين صدرِ كلام وبين
تمامه ، لأنه لما أراد أن يقول : « ديارُ التي قامتْ تُريك كُفًا ومعصما » ،
حملته الذكرى إلى أن ذلك كان قديماً ، وديارها عامرة ، وصواحباتها قد
جئن يزرنها ، فقامت إليهنّ تحييهن وتمدُّ إليهنّ كُفًا ومعصما ، فعاد إلى
الحاضر الذى يراه من ديارها الحالية ، فقال متحسراً : « قد خلت ،
وأقوت من الزوار » ، لأنّ « قد » تقرّب الفعل الماضى من الحال ، أى من
وقتِ التكلم ، والفعل الماضى يدل على الزمن البعيد ، ويحتمل الزمن
القريب أيضاً ، فإذا قلت : « نام أخوك » ، فهو محتمل للزمنين ، فإذا
قلت : « قد نام أخوك » انحدر الماضى حتى يدنو دنوّاً شديداً من
الحاضر ، وهو وقت التكلم . وكذلك ألقى حديث النفس عن حاضر ، وإنما
بين جزئى كلام يخبر عن ماضٍ قديم . والشواهد بعد ذلك كثيرة ، وإنما
أردت الإيضاح والتّقریب .

أما البيت السابع عشر ، فهو ملتحم التحاماً تاماً بالبيت الذى
قبله ، لأنّ معنى البيتين معاً : « فادركنا الثأر منهم . (فكفّ الفتية عن
القتل ، فأغمدوا السيوف ، فانقلبوا يطلبون التجارة قبل أن تتعاضد عليهم
أحياء هذيل ، فأسرعوا ، فأوغلوا فى البادية ، حتى ظنوا أنهم بلغوا
مأمناً ، فحلّ بهم الكلال والإعياء ، فوقعوا على الأرض وقعةً يلتمسون
راحةً من اللّغوب ، فدبّ الفتور فى أوصالهم) ، « فاحتسوا أنفاس
نوم .. » والذى بين القوسين ، هو ما دل عليه حديث النفس ودندنتها
التي أسقطها الشاعر بين « فادركنا الثأر منهم » ، وبين « فاحتسوا أنفاس
نوم » ، حيث تغنى « ولما يُلجج ملحّين إلا الأقل » .

أما الفاءات التى بدأت منذ البيت السادس عشر ، وتناهت حتى
آخر مقطع الغناء ، فهى التى أكسبت الغناء هذا التحدر والتدفق ، لأنّ

الفاء تحرك الزَّمنَ فى الفعل الماضى وتمدّه وتمطّله ، حتى تبلغ به أوّل الزَّمنِ فى الفعل الذى يليه ، وهكذا دواليك حتى تنقطع الفاءات ، وأنت واجدٌ فرقاً لا يوصف فى حركة الزمن بين قولك : « نام ، وأفاق ، ولبس ثيابه ، وخرج ، ولقى صديقه ، وانطلقا ، » وقولك : « نام ، فأفاق ، فلبس ثيابه ، فخرج ، فلقى صديقه ، فانطلقا » ، وهذا الذى وصفت ، زيادة على ما يقوله النحاة من أن « الفاء » تفيد مجرد الترتيب . ومن تأمل « الفاءات » فى كتاب الله سبحانه ، رأى عجباً .

وتابع شاعرنا الغناء : « فَاخْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ » ، والاحتساء : الشُّرب السريع المتقطّع ، لأنه من حَسَبِ الطائر ، وهو شربه ، يضرب الماء بمنقاره ضربة ثم يرفعه ، ولذلك يقال : « نَمَتْ نَوْمَةً كَحَسَبِ الطَّيْرِ » . أى نمت نوماً متقطعاً أخطف النومة خطفاً مرةً بعد مرة . و « النَّفْسُ » الجرعة القليلة المتقطعة ، لأنّ المرء يرفع رأسه عند كل نفس ، وهذه عبارة بارعة جداً فى التعبير عن اختطاف نومة بعد نومة على فزع . « فَلَمَّا هَوُّمُوا » ، أى اهتزّت هاماتهم (أى رؤوسهم) خفضاً ورفعاً من ديبِ النعاس وروعة القلب ، وهم جلوس من تحوّلهم ، لأنّ التهويم لا يكون إلّا لجالسٍ غير مضطجع . وقد روى المرزوقي مكان « هَوُّمُوا » : « فَلَمَّا ثَمَلُوا » وقد يقال ذلك فى النوم ، ولكني أظنّ المرزوقي نفسه هو الذى وضعها استيعاباً لقوله « فَاخْتَسَوْا » ، كأثّهم شربوا خمراً من النوم فثملوا ، ولكن « هَوُّمُوا » أحقّ بلسان هذا المغنى المصوّر ، وهى أوفق لما فى الغناء كله من الحركة « رُعْتُهُمْ » ، أفرعتهم وهجتهم وخوّفتهم كثرة القوم عليهم ، فهبّوا فزعين أيقاظاً من شدة مضائهم ، « فَاشْتَعَلُّوا » نحفوا ولشطوا والطلقوا يسرعون إسراعاً كأثّهم طيّر ظمأً تهوى إلى ماء . ويبيّن أنّ شاعرنا لم يشغله شئ فى هذا الترميم ، إلّا التغنى بجلادة أصحابه

وبسألتهم ومضائهم ونجدتهم ويقظتهم ، لم يجعل لنفسه نصيباً مما كابدوا من المشقة والنصب ، فلما دنا من منقطع الغناء ، رمى بلفظ واحد خفي متواضع ولكنه جمع فيه لنفسه كل ما تغنى لهم به ، وأرى عليهم فإذا هو قائدهم وكائهم والحافظ لهم عند المخاوف ، فقال : « فلما هؤموا - رعثهم » (بضم التاء ضمير متكلم) فقد هدهم الكلال ، وغلبهم النعاس ، أما هو فلا يكل ولا ينعس ، وإذا هو يقظ متلفت . متخوف عليهم ، ويقودهم بحزمه إلى التجارة ، فلم يلبث أن هاجهم عن مجائهم حذراً وحزماً ، فاشمعلوا ثقة به وطاعة له . وهكذا تم هذا الغناء العظيم بأنغامه التي تتردد أصداؤها بين الحروف والألفاظ والتراكيب ، خالدة كخلودها .

* * *

ومع ذلك ، فلم ينل شيئا من القصيدة كلها ما نال هذا القسم الثالث من عبث العابثين قديماً وحديثاً . فأول عبث من عبث الزواة والشرائح أن ابن هشام في كتاب « التيجان » حذف البيت السادس عشر : « فادركنا الثأر منهم » ، وجاء بالأبيات الثلاثة الباقية على هذا الترتيب : (١٤ ، ١٥ ، ١٦) ، ثم وضعها في أواخر القصيدة بعد البيت السادس والعشرين « وعتاق الطير » ، ثم قفاها بالبيتين : (٢٣ ، ٢٤) « فاسقنيها يا سواد بن عمرو » ثم « حلت الخمر » ، فأفسد سياق الأبيات وسياق القصيدة كلها . وإن دل ذلك من فعله على أن « رعثهم » في البيت السابع عشر ، بضم التاء ، وأن الضمير فيها من حديث الشاعر عن نفسه .

أما ابن عبد ربّه في العقد فإنه جاء بما هو أخبث ، حذف هو أيضاً البيت السادس عشر ، ثم مرق أوصال الأبيات ، فوضع البيتين ١٥ ، ١٧

بهذا الترتيب بعد البيت الثالث عشر « يَرْكَبُ الْهَوَلَ وَجِيداً » وأخذ البيت الرابع عشر « وَفُتُوْهُ هَجْرُوا » فطرحه فى أسفل القصيدة بعد البيت (٢٦) « وَعِثَاقُ الطَّيْرِ » وبعده البيت (٢٤) « فاسقنيها » ، فصار كلاماً لا يفهم ، ويشبه أن يكون قد جعل « رَعْنَهُمْ » (بفتح التاء ، ضمير المخاطب) فى البيت السابع عشر .

أما المرزوقى وهو شارح حماسة أبى تمام : الذى روى هذه القصيدة فإنه لم يفعل شيئاً من ذلك ، سوى أنه حذف البيت السادس عشر « فَاذْرَكْنَا النَّارَ » ثم جعل « رَعْنَهُمْ » (بفتح التاء ، ضمير المخاطب) ، وصرف الكلام فى الأبيات كلها عن أن تكون من حديث الشاعر عن فتية من أصحابه أغاروا معه على هذيل حتى أدرك بنأ خاله ، إلى أن تكون استمراراً لحديث الشاعر عن خاله فى الأبيات التى قبلها ، وعن فتية صحبوا خاله ، فكان هو رئيسهم ومدبرهم ، كما قال المرزوقى . وب حذف البيت السادس عشر وهو قوام هذا القسم كله ، وتأويل الأبيات إلى خال الشاعر ، خلت القصيدة من كل ما يدل على أن شاعرنا هذا قد جحد فى الطلب بنأ خاله ، وصار قوله فى أول الشعر « وَوَرَاءَ النَّارِ مِنِّى ابْنُ أَلْحَبِ ... مُطَرِّقٌ يَوْشَعُ مَوْتاً » ، كلاماً لا تحقيق له ، وإنما هو كذب محض ، وبذلك أباد المرزوقى معنى القصيدة إبادة من لا يرحم . وإنما حمل المرزوقى على حذف البيت السادس عشر ، مع ثبوته فى رواية التبريزى ، الذى اطلع على شرحه على الحماسة ، واستل أكثره ، أن المرزوقى أزعجه وحيره قوله فى هذا البيت : « فَاذْرَكْنَا النَّارَ مِنْهُمْ ، وَلَمْ يَنْجُ مِنْهَا أَحَدٌ إِلَّا الْأَقْلُ » وضاق بموقع « ولما بنج » ، والتبس عليه وجوه تأويلها ، فلم يقلع حتى حذف البيت كله ، واستراح ، وصرف معنى الأبيات إلى خال الشاعر ، ورضى عن نفسه كل الرضى ! وإذا كان

المرزوقي في شرحه على « المفضليات » قد وجد تعبيراً شبيهاً بهذا التعبير في قصيدة تأبط شراً (وقد سلف ذكر ذلك) في قوله : « حتّى نجوئ ، ولما يَنْزَعُوا سَلْبِي » ، ووجد عند ابن الأنباري (وهو إمام قديم) تفسيراً له يُعبر عليه ويتوهم الرضى عنه ، فإنه لم يجد عند أحد شيئاً في « ولما ينج » ولا وجد تأويل ابن الأنباري صالحاً لهذا الموضع ، فرمى بالبيت كله ، ورّع في السلامة من المشكلات .

ومع كل ذلك ، فهذا كله عبث محتمل ، لأنه عبث رواية ، أو متخففين من عبء المشكلات ! لم يسوقه إلينا في موكب من وقار العلم ، وأناة النظر ، وهيبة الفكر ، وفخفة طيلسان الإشراف والحكمة ، ومن أجل ذلك فهو عبث محتمل ، أما العبث الذي لا يُحتمل ، والذي يُسعط الأنف الخوّدل ، ويُلقم الفم الجثّدل (كما يمكن أن يقال !) ، وتضيق به الصدور ، وتستبشع النفوس مذاقه ، فعَبَثَ الرّكين المتطرس . الذي يظن أن لم يبق في الدنيا شيء يمكن أن يتعلمه ، فيتولى القضاء في أشياء الناس ، لأنه يراهم أسفل ، وهو الأعلى ، ويدخل مجلس القضاء بطيء الخطو ، ساجي الطّرف والنّظر ، في وقار وأناة وهيبة وأبهة وفخفة ، ليضمن إخفاء تعاطيه وخطرسته في رداء فضفاض من التواضع . فمن هؤلاء الإنجليزي « سير تشارلز لايل » (المتوفى سنة ١٩٢٠ ميلادية) فإنه كان رجلاً ركيناً ، ومُستشرقاً واسع المعرفة (لا العلم) ، صبوراً على التحصيل والدّرس ، فترجم كثيراً من شعر العرب ، وتولى طبع قدرٍ جيّد من أشعار الجاهليّة (وشكراً له) كشرح المفضليات ، وديوان غبيد بن الأبرص ، وعامر بن الطفيل ، وعمرو بن قميّة ، وشرح المعلقات السبع للتبريزي ، وترجم أكثر هذا الشعر كما يشتهي ، فكان معدوداً عند المستشرقين إماماً وقُدوة ، ولكنّه ظنّ في

نفسه ما ظنّ ، حتى ظنّ كأنّ العريية قد آلت إليه ميراثاً ففوّض إليه التصرف فيه ، فربّما غيّر في ألفاظ بعض الشعر وبَدّل ، دون أن يشير إلى ما كان في الأصل الذي اعتمده . أمّا ما هو أسوأ من ذلك ، فَظَنُّ الرَّجُلِ أنّه قد أصبح قادراً على تذوق فن شعراء العرب ، وأنّه صار أستاذاً في هذا التذوق ، ففسّر الشعرَ ورّده إلى معاني استحسناها ووجد لذتها في قلبه ، ثم زاد فرأى إعادة ترتيب شعر هو عند نفسه وارثه المفوّض إليه التحكم فيه ، ففعل ذلك أو اقترحه . فمن ذلك هذه القصيدة ، ولا سيما هذه الأبيات الأربعة في القسم الثالث منها ، فوضعها بهذا الترتيب : (١٥، ١٤، ١٧، ١٦) أى : « كلّ ماض ... » ، « وفتوّهجروا ... » ، « فاحتسوا ... » ، « فادركنا الثأر منهم ... » . وهذا شئ غثّ كرهه جدّاً « بطبيعة الحال » !

ولكن أسوأ منه أن يأتي مستشرق إنجليزي آخر ، وهو « نيكلسن » (المتوفى سنة ١٩٤٥ ميلادية) ، وهو كان أحسن منه حالاً في تذوق الشعر وأمّثل ، ولكنّه كان يعظّم شيخه ويقدمه ، فيوافقه على هذا الترتيب ، ويتابعه في تأويل بعض معاني القصيدة مقتنعا بحجّته ، ثم يترجم القصيدة إلى الإنجليزية ، محتفلاً بهذه الترجمة وبأنغامها التي أراد أن يقارب بها أنغام « بحر المديد » ، فجاء بشئ غثّ جداً ، (لا أعنى اللغة الإنجليزية بل معاني الترجمة) . وطرح في القصيدة معاني منكّرة بعيدة كلّ البعد عن هذا الغناء الفخم الجليل الذي تحدّر إلينا من الجاهلية ، معتمداً في ذلك كله على تذوق شيخه « سير تشارلز لايل » !!

وحسبك أن تقرأ الأبيات على ترتيب « لايل » الذي رتبها (١٥، ١٤، ١٧، ١٦) ، لتعلم أنّه ركن إلى عقله الركين ، فألغى كلّ ما هو موجود في الأبيات من روابط الكلام ، ولم يبال بها ولا بنحو العريية ،

وصنع من الأبيات الأربعة شيئاً كالخبيصة ، لا يُدري من أى شىء صُنِعَتْ ،
ثم بإسراقِ حكمته وأُبْهَةِ علمه ، فشر هذا الخبيص واحتجّ له بعلمه ١١ فاقنع به
تلميذه « نيكلسن » ، مع كثرة اطلاعه ودقّته ١١ وهذا من أعجب العجب !
ولكن كيف ١٩ فإذا حُقِّق للإنسان أن يعجب ، أفليس من حقّى أنا أن أعجب ١٩
لأنّ « لايل » متخرج في « كمبردج » ، و « نيكلسن » ، أستاذ أيضاً في
« كمبردج » ، وأنا أعلم علماً ليس بالظنّ أنّ « الحشائش » السّحرية التى تملأ
الفلاة بين « كمبردج » و « جرانشستر » و « الثلوج الغزيرة المنشورة على حديقة
مدمسر » ، فى خلوة مشهودة بين أشجار الدردار بكمبردج « لها تأثير حسن
جداً ١١ على الذوق الأدبى خاصة ، وعلى العقل بوجه عام ! ورحم الله أبا
العلاء المعرى ، ما أظرفه حيث قال :

شَرَّ أَشْجَارٍ عَلِمْتُ بِهَا شَجَرَاتُ أَثْمَرَتْ نَاسَا
حَمَلَتْ بَيْضاً وَأَعْرَبَةً وَأَتَتْ بِالْقَوْمِ أَجْنَاسَا
كُلُّهُمْ أَخَفَّتْ جَوَانِحُهُ مَارِداً فِى الصُّدْرِ خَنَاسَا
لَمْ تَسِقْ عَذْباً وَلَا أَرْجاً بَلْ أَذِيَاتٍ وَأَذْنَاسَا

(« لم تسق » ، لم تحمل) ، هذا حديث أشجار الدردار ١١ وأما
حديث « جوته » فإنه شاعر ملء عروقه ، ليس من أمثال هؤلاء فى
شئ ، وكان مع تقدّمه وسبقه فى الشعر . يُقَابَأُ (بكسر النون ، أى عالماً
بالأشياء كثير التبحر عنها) متوقداً ملتهب الحس ، وكأنه أوتار
مشدودة . إذا مشها شعراً شاعراً ، من أى أُمّ الناس كان ، اهتزت
بأنغامها ورجعت اللّحن تزججعا . فكان مما اتفق له أن وقف على ترجمة
لهذه القصيدة باللاتينية . تولاه « جورج فريتاچ » (المتوفى سنة ١٨٦١
ميلادية) ، فراع صدقها وجمالها ، فترجمها من اللاتينية إلى الألمانية ،
فى « الديوان الشرقى » ، وعقب على القصيدة بشئ من التقد . ولكنّه

لما بلغ هذا القسم الثالث رتب الأبيات الأربعة هكذا :
 (١٤، ١٥، ١٧، ١٦) . ولا أدري هل كان ذلك من فعله ، أم من فعل
 « فريتاج » ، ولكنى أرجح أنه من فعل هذا الأخير ، و « فريتاج » لا علم
 لى بترجمته اللاتينية ، أما ترجمة « جوته » لهذه الأبيات الأربعة فهى
 ترجمة هابطة جداً ، بل ترجمة القصيدة كلها هابطة من قمة الإحكام
 إلى حضيض التفكك . و « جوته » معذور من ناحيتين : لأنه لا يعرف
 العربية ، ولأنه إنما ترجم إلى الألمانية عن مترجم آخر ترجمها إلى
 اللاتينية ، ففريتاج ، فى ظنى ، هو المسئول عن هذا العبث الذى أحدثه
 فى ترتيب هذه الأبيات الأربعة ، ومع ذلك فهو أهون من عبث
 « لايلى » ، إمام المستشرقين فى عهده ، وذوّاقهم للشعر العربى !! أما
 اقتراح « جوته » ، الذى لم ينفذه فى ترجمته ، فى شأن ترتيب القصيدة
 كلها ، فهذا حديث آخر ، أرجو أن أعرض له فيما بعد^(١) ، وإن كان
 كلام « جوته » فيه لا يساوى إضاعة الوقت فى الكشف عن فساد ،
 لأنه مبنى على المعانى التى أثبتها « جوته » فى ترجمته^(٢) وهى تخالف
 معانى الغناء العربى مخالفة تامة ، لا لأن « جوته » استوحى معانى
 جديدة ، بل العكس هو الصحيح ، لأنه التزم التزاماً شديداً بألفاظ
 القصيدة العربية ، ولكنه أتى من سوء فهم العربية الذى أوقعه فيه
 « فريتاج » بلا ريب . ثم بعد هذا الفساد ، اقترح لما ترجمه هو ترتيباً
 جديداً ، وهذا كلام فارغ لا أكثر ولا أقل ، فأجده عبثاً آخر ، وأنا أكره
 العبث أشد الكره ، أن أشغل الناس بما لا قيمة له فى ذاته

* * *

(١) سيأتى فى المقالة السادسة ، ص : ٣٠٦ وما بعدها .

(٢) انظر هذه الترجمة فى باب الملحقات ، آخر هذا الكتاب .

وبعد هذا الغناء من اللغو الذى اضطررت إليه ، فقطعنى عن
موكب الجلال والعظمة والنبل الباذخ ، نعود الآن إلى فيض الألحان التى لا
تنقطع . وسأبدأ ببيان بعض معانى هذا القسم الرابع ، لتفرغ لما بعده بلا
عائق .

« فَلَيْتَ فَلْتٌ هُذَيْلٌ شَبَاهُ » ، « قُلْ السَّيْفُ يَفْلُهُ » ثلم حده
وأحدث فيه كسوراً . و « الشَّبا » جمع : شباة ، وهى طرفُ السيفِ
وحده . وأتى بالجمع هنا للدلالة على هلاك خاله ، لأنَّ انكسارَ جميع
أطرافِ السيفِ وحدوده تتركه حديدة لا تقطع ، لا مضاءً لها . وقوله
« لَيْمًا كَانَ هُذَيْلًا يَقُلُّ » أى يكسر من حدها بقتل مَنْ يَقْتُلُ من أبنائها
وفتيانها وحلماتها . فلئن نالته اليومَ هذيلٌ ، فلطالما نال منها وأتخن فيها .
والباء فى « لَيْمًا » وفى الأبيات التالية هى « باءٌ » المقابلة والعوضِ والجزاءِ
والتدليل ، كما تقول « هذا يذاك » .

و « المناخ » بضم الميم ، المكان الذى تُنَاخُ فيه الإبل وتبرك .
و « جَعَجَعَ » غليظ حَشِين ، لحجارتة حدٌ يجرح ، لا يطاق السيرُ فيه ولا
الجلوم . وسمى بذلك لأنَّ الإبل إذا بركت فيه « جَعَجَعَتْ »
و « جَعَجَعَةُ الإبل » رُغَاؤها وصوتها عند الإناخة والبروك ، فإذا كان
المكان غليظاً وعرّاً ، فذلك أشدُّ لجمعيتها لتأذيها بوعورة الأرض ، ولما
يصيبها من الأذى والوجع . « يَنْقَبُ فِيهِ الْأَظْلُ » ، « الْأَظْلُ » من
الإنسان باطنُ أصابع قدميه . وهو فى حُفِّ البعير « الحُفِّ » رقيق لازقٌ
بباطن المنسم ، إذا أصابته الحجارة أدمته فتأذى به تأذياً شديداً . و « نَقَبُ
البعير » إذا رَقَّ حُفُّهُ وتخرق ودمى أظله ، فيألم إذا مشى فهو يُظْلَعُ .

يصف إذلالَ خاله هذيلاً واضطرازه إياها إلى أسوأ المنازل

وأحسنها ، طائعة له كما يطيع البعير فينيخ ويرك حيث يُستناخ ، رضى الأرض أو كرهها فجَعَجَعَ ما جَعَجَعَ . و « صَبَّحَها » أتاها مع الصُّبح فى أول ضوء النهار غازياً مستبيحاً . وإنما قال : « صَبَّحَها » ليدل على رِبَاطَةِ جَأْشِهِ ، وقوة بأسِهِ وإقدامِهِ ، فيأتيهم فى جبالهم ومعاقلمهم أيقاظاً قادرين على أن يلقوه بحدّهم وحديدهم ، فلا ينجيهم ذلك من بَطْشَتِهِ بهم . فيُنزل بهم من القتل ما يشاء ، ثم ينتهب ديارَهُمْ وَيَشُلُّ إِبْلَهُمْ ، أى يطردها ويسوقها أمامه غنيمةً ، لا يملكون له دفعاً ولا لما فاتهم به لَحَاقاً .

وأما قوله « فى ذُرَّاهَا » فبضم الذال جمع « ذُرْوَة » (بضم الدال أو كسرهما ، وسكون الراء) وهى أعلى الجبل والسَّنام وما أشبههما . ويعنى بذلك جبال هذيل التى تسكنها بالحجاز . وأعظمُ جبالِ هذيل جبل « عروان » وفى ذروته « الطَّائِف » ، وليس فى جبال هذيل أعلى من هذا الجبل ، وهو أحد معاقلمهم التى يعتصمون بها ، ومَن ضبط هذا اللفظ بفتح الدال ، (كما جاء فى شرح التبريزى على الحماسة) فقد صَحَّف . ومن فشره بأن « الذرى » الكنف والناحية ، فقد أتى بكلام فاسد ضعيف لا يقوم به المعنى .

وهذه الأبيات الثلاثة جيّدة التقسيم ، وبُطْءُ الحركةِ فى البيتين الأولين (لا اجتماع ستّة زحافات فيهما) توحى ببقية من غيظٍ قديم مكظوم ، ولا سيّما فى هذه الأنغام الثلاثة « لبما كان » و « بما أبركها » و « بما صَبَّحَها » ، وتوحى أيضاً بالتصميم الخفى والصلابة . وهذا دالٌّ على أنّ الغناءَ بهما كان قبل تغنيّه بما كان من إجماعِهِ وتأهّبِهِ هو والفِيتية من أصحابِهِ لتبَيّت هذيل والثَّكَايَة فيها ، أى قبل القسم الثالث بفترة ، وعند هذا الموضع أفتتح حديثاً عن زمان القصيدة وصلة بعضها ببعض ،

ولكننى أرجو أن تصغى بلا ملل ولا تهاون ، فإن هذا النمط الصعب من الغناء يتفقت عليك إذا أنت لم تحسن الإصغاء إليه ، إصغاء الخليفة العظيم عبد الملك بن مروان ، فإن عمرو بن العاص رضى الله عنه ، وهو يومئذ فى نحو التسعين من عمره ، وصف هذا الفتى من قريش ، وهو فى الخامسة عشرة من عمره تقريباً فقال (أخِذْ بثلاث تارك ثلاث : آخذ بقلوب الرجال إذا حُذت ، ويحسن الاستماع إذا حُذت ، وبأسر الأمور عليه إذا حُولف . تارك للمراء ، تارك لمقاربة اللئيم ، تارك لما يُعْتَدَرُ مِنْهُ) فلعل هذا يحبب إليك تحسن الإصغاء ولو شق عليك ما تسمع .

وهذا القسم الرابع من الغناء تغنى به شاعرنا قبل القسم الثالث بزمان قليل كما أسلفت ، وبعد التغنى بالقسم الثانى بزمان طويل ، وبعد التغنى بالبيت الأول من القسم الثانى ، ثم بالقسم الأول كله ، بزمان متطاوّل ممتدّ . ويحسن هنا أن أذكر ما أكثرته الإشارة إليه من قبل ، وهو الفترات التى تغنى فيها الشاعر بجملة هذا الغناء ، وهى خمس فترات ، بهذا الترتيب :

الفترة الأولى : تغنى فيها بالبيت الخامس وحده ، وهو الذى وضعه فى أول القسم الثانى ، بيت واحد .

الفترة الثانية : تغنى فيها بالقسم الأول كله ، أربعة أبيات .

وهاتان الفترتان قبل خروجه للطلب بثأر خاله .

الفترة الثالثة : تغنى فيها بالقسم السابع ، بيتان .

الفترة الرابعة : (أ) تغنى فيها بالقسم السادس ، بيتان .

(ب) ثم بالقسم الخامس ، بيتان .

وهاتان الفترتان ، كانتا على أثر إدراكه ثأر خالِه ، فى طريق عودته
إلى دياره .

الفترة الخامسة : (أ) تغنى فيها بالقسم الثانى ، من البيت السادس
إلى الثالث عشر ، ثمانية أبيات .

(ب) ثم بالقسم الرابع كله . ثلاثة أبيات .

(ج) ثم بالقسم الثالث كله ، أربعة أبيات .

وهذه الفترة بعد إدراك ثأره وعودته بزمان طويل ، وهى فترة
الذكرى ، وتغنى فيها بأكثر القصيدة .

والفترة الأولى والثانية متداخلتان ، حتى لو شئت أن تجعلهما فترة
واحدة لم تُبعد . والفترة الثالثة والرابعة أشدّ تداخلا ، فلو جعلتهما فترة
واحدة لم تخطئ ، وتصير الفترات ثلاثاً فحسب ، فأى ذلك رضىته فقد
أصبحت . وظاهر أنّ الشاعر حين أعاد بناء القصيدة ، لم يبال بترتيب فترة
الغناء وزمنه ، فرتبها ترتيباً آخر ، أى عبث به يفضى إلى فساد كبير .
ولكى أسهل على القارئ وأعينه ، أسوق ترتيب القصيدة بأقسامها السبعة
متتابعة ، مبينا فى كل قسم فترة التغنى به . وأرقام الأبيات على تتابعها :

القسم الأول : غناء الفترة الثانية ، أربعة أبيات (١-٤)

القسم الثانى : غناء الفترة الأولى ، بيت واحد (٥)

ثم غناء الفترة الخامسة (أ) ، ثمانية أبيات (٦-١٣)

القسم الثالث : غناء الفترة الخامسة (ج) ، أربعة أبيات (١٤-١٧)

القسم الرابع : غناء الفترة الخامسة (ب) ، ثلاثة أبيات (١٨-٢٠)

القسم الخامس : غناء الفترة الرابعة (ب) ، بيتان (٢١-٢٢)

القسم السادس : غناء الفترة الرابعة (أ) ، بيتان (٢٣-٢٤)

القسم السابع : غناء الفترة الثالثة ، بيتان (٢٥-٢٦)

(ويحسن بالقارئ أن يثبت هذه الفترات على هامش القصيدة ليسهل عليه متابعة ما نحن فيه) ، وهكذا ترى أن الشاعر ، حين أعاد بناء القصيدة ، قد شعث أزمنة الأحداث وأزمنة الغناء بأقسامه السبعة تشعيثاً تاتماً . افتتح القصيدة بالقسم الأول ، أى بغناء الفترة الثانية ، وكان زمنه قبل الخروج للطلب بتأخر خاله . ثم أتبعه القسم الثانى ، فبدأه بغناء الفترة الأولى ، وهو بيت واحد قاله حين جاءه نعي خاله ، ومع ذلك فقد ضمّه إلى غناء الفترة الخامسة (أ) ، وكانت بعد إدراكه تأخر خاله بزمان طويل ، أى فترة الذكرى . وفعل ذلك ، على نباعد ما بين زمان البيت الأول من زمان هذا القسم والآيات التى ضمّه إليها . وقد فرغت من بيان سبب ذلك من فعله ، فى المقالة الثالثة وأول المقالة الرابعة .

ثم وضع القسم الثالث ، وهو غناء الفترة الخامسة (ج) ، تالياً لغناء الفترة الخامسة (أ) مقدماً إياه على غناء الفترة الخامسة (ب) ، وعلى غناء الفترة الثالثة ، وغناء الفترة الرابعة بجزئيهما ، على أن هاتين الفترتين أسبق من فترة الذكرى ، لأنهما كانتا على أثر إدراكه تأخر خاله . وقد فرغت فى صدر هذه المقالة من القسم الثالث ، ومن صفته وحركته وأنغامه .

ثم أتبعه هذا القسم الرابع الذى زحزحه عن زمانه ، لأنه غناء الفترة الخامسة (ب) ، فترة الذكرى أيضاً ، ومقدماً إياه أيضاً على غناء الفترتين الثالثة والرابعة ، اللتين ختم بهما القصيدة ، مع أنه تغنى بشعرهما قبل ذلك بدهرٍ طويل .

ومع هذا الذى كشفت لك أمره ، من « تشعيث الأزمنة » ، أعنى تشعيث أزمنة الأحداث ، ثم تشعيث أزمنة التغنى ، بالتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع ، يدلك أظهر دلالة على ما قلت أنفا : أن شاعرنا لم يُرد قط أن يقصّ قصة ، لأنّ القصة قوامها الحدث ، والحدث مرتبط بالزمان ، والقصة تتطلب تحدّر الأحداث على سياق تحدّر الزمن . وقد تنبه « جوته » إلى شيء قريب من هذا ، وغفر الله ليحيى حقى ، فمن الأفضل والأسلم أن أقول إن جوته نفسه لا غيره ، هو الذى أساء العبارة بالعربية عن ذلك أشد الإساءة ، حيث قال ، فيما روته « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٩ ، ص : ٢٨) : « وأروع ما فى هذه القصيدة فى رأينا هو أن النثر الخالص الذى يصوّر الفعل ، يصير شعرياً بواسطة نقل الحوادث من مواضعها !! ولهذا السبب ، ولأنها تكاد تخلو خلواً تاماً من كل تزويق خارجى ، يزداد جلال القصيدة . ومن يقرأها يامعان ، لا بد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتشكّل أمام خياله !! » انتهى كلام « جوته » . وعلى ما فى هذه العبارة من الغموض والتفكك ، وعلى أنّ الأمر أيضاً ليس كما يظن « جوته » ، وظنه مبنى على ما عهده هو فى أشعارهم ، فإنّه قد نفذ بتوثره وتوقّده ، إلى عمق لا بأس به من الإحساس بشيء لا عهد له بمثله . وحسبه هذا من الفضيلة ، بيد أن كلامه الذى سبق هذا ، فى صلة بعض مقاطع هذه القصيدة ببعض ، يدل دلالة قاطعة على أنّ هذا الذى نفذ إليه ، ليس إلّا إحساساً طارئاً مبهماً غامضاً ، لم يأت عن تفكير واضح نافذ ، ولذلك لم يبال بما قاله ولا بما اقترحه أحد ، حتى المستشرقون من بنى جلدته ، أمثال « سير تشارلز لايل » ، و « نكلسون » الذى اطلع على ما قاله وكتبه ، وذكر ذلك فى تقديمه لترجمة القصيدة ، وقد أشرت إليها أنفا .

و « تشعيثُ الأزمنة » ، « تشعيثُ أزمنة الأحداث » و « تشعيثُ أزمنة التغنى » الذى سقط عليه « جوته » خبطَ عشواء ، حين قرأ ترجمة هذه القصيدة فى اللاتينية ، موجودٌ مألوف فى أشعار الجاهلية ، ولكنه يخفى أمره حتى لا يكاد يُعرف ، وهذا الخفاء هو الذى يؤدي ببعض المشهورين إلى الظنِّ باختلال بعض القصائد ، فيعمدون إلى إعادة ترتيبها ترتيباً لا ينتهى العجب من سخفه . و « جوته » نفسه فوجيء بالتنبه إلى هذا « التشعيث » الذى لا عهد له بمثله فيما أُلِفَ من الشعر ، ففرح به فرحاً شديداً ، وعده أكبر سبب فى روعة هذه القصيدة . ولكن لم يلبث أن انطفأ بريقه فى نفسه ، فانزلق إلى التناقض حين اقترح لها ترتيباً ينسف هذا « التشعيث » ، الذى فرح به ، نسفاً بمرة ! وهذا غريب جداً من مثله . والله أعلم !!

ولكننا نخطئ خطأ كبيراً فى حق الشعر والشعراء إذا نحن وقف بنا التنبه على هذين الزمانين وحدهما : « زمن الحدث » و « زمن التغنى » ، ثم أدركنا النقد عليهما ، لأنَّ زمن « الحدث » زمنٌ مؤقت مفروض على الشاعر من خارج ، وأكبر أثره يكاد يكون قاصراً على إثارة نفس الشاعر وتهيتها للتغنى ، وهو زمنٌ سريع الانقضاء . و « زمن التغنى » ، إنما هو توقيفٌ لاستجابة النفس لحافز الإثارة ، ثم بلوغ الاستثارة درجة من التضج والتحفُّز ، تجعل الغناء ينفصل عن النفس طليفاً بلا إكراه ولا قسْر . وعند الوهلة الأولى قد يكون « زمن الحدث » و « زمن التغنى » من القرب والتلاصق والتلازم ، بحيث يكونان كأنهما زمانٌ واحد . ولكن هذا لا يكاد يبقى على ذلك إلا فترة قصيرة جداً ، وهى الفترة المتصلة بزمن الحدث ، وهى فترة لا يمكن أن تدوم غير قليل خطأ ، ثم تنقطع اضطراراً . بيد أن هذا الفترة القصيرة الخاطفة ، هى

التي توشك أن تكون تحدّد طبيعة نغم التغنى ، سواء انفصل عنها غناءً أو لم يفصل . وقد تتابع بعد ذلك أحداث أخرى ، قبل التغنى ، أو معه ، وتكون هذه الأحداث المستجدة وثيقة الصلة بالحدث الأول ، ثم تجرى فى النفس مجرى الحدث الأول ، وتتدخل أيضاً فى تحديد نغم التغنى أو تعديله ، تبعاً لما يكون فيها من قوة أو ضعف ، أو تبقى منعزلة قائمة بنفسها ، تسير الغناء المنطلق من الحدث الأول المثير ، وقد ترفضه بين الحين والحين ببعض ما تتميز به عنه . وبانقضاء زمن « الحدث » وزمن « التغنى » الأول ، اضطراراً ، ثم انقضاء ما يليه أيضاً من الأحداث المتصلة بالحدث الأول . ينشأ عنها جميعاً زمن آخر ، لا بدّ من استبانته استبانة تامة واضحة .

ففى هذه الفترة القصيرة الحاطفة ، يتولّد زمن ثالث ، هو « زمن النفس » ، وهو مختلف كلّ الاختلاف فى طبيعته عن طبيعة « زمن الحدث » وعن طبيعة « زمن التغنى » . وذلك أنّ « زمن الحدث » زمن متصل محدود ينقطع بانتهاء الحدث ، وبانقضاء تأثيره المباشر على النفس ، و « زمن التغنى » ، محدود أيضاً ، وليس له وجود مؤثّر إلّا بعد بلوغ استثارة النفس درجة من النضج والتحفّز تجعل الغناء يفصل عنها طليقاً بلا إكراه وبلا قسّر . أمّا « زمن النفس » فليس من هذين فى شئ ، (وكنّت أوشك أن أسميه « زمن التخلّق » كتخلّق الجنين حتى يتم خلقه ، ولكنى عدلت عنه لقصور دلالاته) . فزمن النفس هو الذى يحمل ما بعثته «أزمنة الأحداث » على اختلافها أو ترافدها ، وهو الذى يتحكم من أجل ذلك فى نغم البيت من القصيدة ، أو فى نغم مقطع كامل منها ، وهو الذى يؤثّر فى تخيير الألفاظ والتراكيب والدلالات ، فيتنظّمها النغم الواحد ، أو الأنغام المختلفة التى يتكون منها الحنّ واحد

متكامل ، وهو الذى نسميه « القصيدة » . وهو بهذه الصفات التى وصفت زمنٌ متطاولٌ ممتدٌ لا يَنقَطِعُ ، ولا ينقضى إلا بانقضاء القصيدة والفراغ منها ، وفيه تتولد المعانى ، وتتخلق الألفاظ ، وتنفطر التراكيب ، ثم تنفصل عنه تامةً التكوين . وفوق ذلك كله فإن هذا الزمن ، لأنه زمن مركب من أزمنة نفس متداخلة ، مختلفة أو متفقة ، فهو قابل أيضاً لأن يتجزأ وينفصل بعضٌ منه من بعض ، حتى يكون هذا الجزء المنفصل هو المؤثر فى الغناء وفى نغمه ساعة الإفضاء ، أى عند بلوغ أقصى « زمن التَّعْنى » ببيت أو ببعض بيت ، وبمقطع كامل أو ببعض مقطع . وهذا الزمن أيضاً سريع الحركة ، كثير التقلب ، طليق من القيود ، يتجمع فيكون كأنه ذو طبيعة واحدة ، ثم ينشق منه جزء فإذا هو ذو طبيعة مباينة لها بعض المباينة ، ولذلك فهو كثير التشكل ، مع احتفاظه بخصائص مشتركة فى هذه الأشكال ، والماضى والحاضر وما بينهما عنده شئ واحد ، كأنها زمنٌ دائمٌ لا يتحرك ، ثم لا انقطاع له . فمن أجل ذلك قد يكون « زمنٌ التعنى » بعيداً جداً من « زمن الحدث » ، وقد يتخللها أيضاً « أزمنة أحداث » و « أزمنة تغنى » ، ومع ذلك يصدر الغناء ، أو المقطع من الغناء ، وهو قريب الشبه بما صدر منذ قديم ساعة تلاصق « زمن الحدث » و « زمن التعنى » ، وإن اختلفت أيضاً معانى المقطع الحديث من المقطع الأول القديم كل الاختلاف . وكذلك نرى أن مرور الوقت لا يؤثر فى « زمن النفس » ، ما دام قائماً فيها ، ولا ينقطع إلا بانقطاع الغناء كله والفراغ منه .

و « زمن النفس » نحفى جداً ، لأنه كامن فى قرارة النفس الشاعرة ، متدفق فى أعماقها الشحيقة ، والشعراء يجدونه فى أنفسهم بالقلق والحيرة ، وبالاستغراق والاستبطان ، وإن لم يعبروا عنه باللفظ .

وهو أيضاً الذى بنفذ فى البحر الواحد الذى يستخدمه شاعران وثلاثة وأربعة ، فإذا قصائدُهم كأنها من بحورٍ مختلفة . وذلك للأثر العظيم الذى يُحدثه « زَمَنُ النَّفْسِ » فى تقسيم نَعَم البحر وأجزائه ، وفى أنْفُس الكلمات ، وفى أوزانها ، ثم فى انتظامها مركبةً فى النَّعَم المُفْرَد ، ثم فى أنغام القصيدة المتكاملة فى لحنٍ واحدٍ . وهذا الذى أقوله كان معروفاً عند عبيد الشعر فى الجاهلية والإسلام ، يجدونه فى أعماق نفوسهم بسليقتهم الصّافية من الشوائب ، وهى سليقةٌ منفردة بالتقدّم والسّبق على من كان قبلهم من الأمم ، ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا ، وعليه بُنى شعرهم وبيانهم وعروضهم ، وأعانهم على الاستجابة له ما انفتحت به سلائقهم عن هذه اللغة الشريفة المستجيبة لما يتطلبه هذا الزمن الثالث « زَمَنُ النفس » فى جُثمانٍ الغناء ، وهو اللَّغَةُ وألفاظها ، وفى رُوح الغناء ، وهو الوزن والنغم .

ومن الدليل على أن أثر « زمن النفس » الذى وصفته كان معروفاً عندهم ، ما رُوى من أنّ ذا الرمة أنشد جريراً قصيدة طويلة جداً ، هجا فيها بنى امرئ القيس بن زيد مناه ، فلما سمعها جرير قال له : لم تصنع شيئاً . ثم أرفده بثلاثة أبيات ، فأخذها ذو الرمة فدسها فى وسط شعره ليخفي ، وهى التى يقول فى آخرها :

وَنَهْلِكَ بَيْنَهَا الْمَرْئِي لَعُوءاً كَمَا أَلْعَيْتَ فِي الدِّيَةِ الْحُورَا

(المري ، نسبة إلى امرئ القيس ، و « الحوار » ولد الناقة حين تضعه أمه ، وهولا يؤخذ فى الدية ولا يُعد) ، ثم سمع القصيدة منه الفرزدق ، فلما بلغ هذه الأبيات ، أطرق الفرزدق ساعةً ، ثم قال له : أعبد ، فأعاده ، فقال : كذبت وإيم الله ، ما هذا لك ! ولقد قاله أشدّ لحين منك (أى فكّين ، ثنية فك) ! ما هذا إلا شعر ابن الأتّان (يعنى

جريراً) . فتميز الفرزدق ثلاثة أبيات مدسوسة فى غمار قصيدة طويلة ،
(وجريرو والفرزدق وذو الرمة من بنى تميم جميعاً) ، يدلك على إدراكهم
تمام الإدراك لهذا الأثر الحفى الحادث فى النغم وفى أجزائه ، وفى أنفس
الكلمات وأوزانها ، ثم فى تركيبها فى الجملة والنغم ، وكأن هذا الأثر
هو النغم المميز للصوت إذ يتكلم متكلمان من وراء ستار بكلام واحد ،
فتميز صوت هذا من صوت ذلك .

فمن أجل ذلك أجد أن « زمن النفس » ، هو الزمن الشعري على
الحقيقة ، وهو أنفذ الأزمنة الثلاثة فى غناء الشعراء ، وفى مقاطع هذا
الغناء ، وفى تشعيث « زمن الحدث » و « زمن التغنى » لأنه هو المتحكم
فى بناء الغناء وفى تكامله ، وهو الذى عليه المعول فى نقل الشعر ، إذا
كان الناقد مفسطوراً على غرار طبائع الشعراء ، فى تذوقه للشعر ، أى إذا
كان عنده القدرة على تمثيل « زمن النفس » حاضراً فى نفسه عند تلقى
غناء الشعراء ، ليميز به أثر هذا الزمن فيما يقرأ ويسمع . أما إذا كان الناقد
غسلاً من هذه الفطرة ، أو من طائفة المتخصصين (بحكم ظروف
الدراسة وحسب) ، فهذا الزمن الثالث يضلله ويوقعه فى الحيرة ، بما
يدخله على الشعر من التنوع والتشابه ، والتشعيث والتسريح ، والتقديم
والتأخير . وقد مضى مثل الشاعر العظيم « جوته » ، فإن كُلمون هذا
الزمن الثالث فى نفسه ، فى التغنى بالشعر وفى تذوقه ، وإن لم يدركه
إدراكاً واضحاً ، هو الذى نبهه إلى ما فوجئ به من « التشعيث » الغربى
فى هذه القصيدة . أما ثمار أشجار الدردار بكمبرديج ، « سهر تشارلز
لايل » و « نيكلسن » ، فلم يبالوا نكرة (أى لا كثيراً ولا قليلاً) بهذا
الذى نبهه له الشاعر العظيم ، وعنده سبباً فى روعة القصيدة . وذلك
لأنهما يمكن أن يدخلوا فى طائفة المتخصصين وهما أيضاً لا يمكن أن

فطرة كِفْطَرْتِه ، وإن كان عندهما من الأُبْهَةِ وَالْفَحْفَخَةِ ، ومن النُّظَرِ
الأعلى إلى هذا الحَضِيضِ الْأَشْفَلِ ، قَدَرٌ لَا يُسْتَهَانُ بِهِ ، ولو تأملت قليلاً
لوجدت أن فقدانَ هذه الفطرة في التدوَّق ، هي التي أَلَقَتْ رِقَاقَ الْحَطَبِ
على الْقَبَسِ الضَّعِيفِ ، ثم ظَلَّتْ تُحْيِيهِ بِأَنْفَاسِهَا ، حتَّى اشتعلت النَّارُ
وتوهَّجتْ بِالمَسْأَلَةِ التي عرضتْ لها في أوَّلِ مقالة . وهي مسألة الشَّعرِ
الجاهليِّ وادعاءُ أَنَّهُ منحولٌ . ومعلومٌ أنَّ أولَ نافخٍ في نارها هو ثمرةٌ من
ثمارِ أشجارِ الدَّرْدَارِ بِأكسفورد ، وهو « مرجليوث » ، وإن كنت لا أعلم
أفنى أكسفورد أشجارِ دردار أم لا ! ولكن ما دامت هذه الثمرات متشابهة
فلا بدَّ أن تكون ثمراتٍ من شجرةٍ واحدةٍ ، فلا بد إذن أن يكون في
أكسفورد أيضاً أشجارُ دردار ، والله أعلم !

وأرجو أن يكون البيان قد أسعفني على توضيح بعض معاني « زمن
النفس » وأثره في الغناء ، وفي بناء مقاطعه ، وفي امتداد لحينه المتكامل
بأنغاميهِ الْمُخْتَلِفَةِ ؛ من فاتحة القصيدة إلى خاتمتها . و « زمنُ النَّفْسِ » هو
الذي شعث « أزمنة الأحداث » و « أزمنة التغنى » في هذه القصيدة ،
وهو الذي أقام بناءها على ما وصفتُ آنفاً في ترتيب القصيدة ، وفي أزمنة
التغنى بها . ولو كنتُ أستطيع أن أوجد لحركة نَفْسِ الشَّاعرِ وأحاسيسه
أنساباً تنتمي إليها ، لكى أوضح ما فعله « زَمَنُ النَّفْسِ » في غنائه ،
لقلبتُ إنَّ الْقِسْمَ الرَّابِعَ من القصيدة أَلْبَقُهُنَّ نسباً بِالْقِسْمِ الْأَوَّلِ (١-٤)
وهو غناء الفترة الثانية ، وبالبيتين الأولين من القسم الثاني (٥،٦) وأولهما
من غناء الفترة الأولى ، والثاني من غناء الفترة الخامسة ، ومع ذلك فهو
منهما بمنزلة الولدِ صليبةً (أى منحدرًا من الصُّلْبِ حالص النسب) = ثم هو
أيضاً أقربهنَّ نسباً إلى بقية القسم الثاني (٧-١٣) وهو غناء الفترة
الخامسة ، وهو منه بمنزلة الحفيد .

فهذا القسم الرابع عليه مِسْحَةٌ من الكآبة والحُزن ، كأنه ظلُّ
 عَمَامَةٍ سارية ، وفيه رُتَّة من المضاضة والألم ، كأنه نشيج مكتوم ، وذلك
 يُدنيه ديوّاً شديداً من القسم الأول ، ومن البيتين الأولين من القسم الثاني
 = وفيه من صلابة الكمد المكظوم ، ومن العزم المكفوف ، ومن التصميم
 المتلفع بالوجوم ، ما يكاد يجعله ملتحمًا بالبيتين الثالث والرابع من القسم
 الأول . وآثار ذلك فى تشابه النغم ظاهرة كل الظهور . فهذا القسم
 الرابع دخله ثمانية زحافات فى ثلاثة أبيات ، ستة منها فى البيتين
 الأولين . وهذا يجعله قريب الشبه جداً من القسم الأول ، وهو أربعة
 أبيات ، دخلها اثنا عشر زحافاً ، تراكم فى البيت الثانى وحده خمس
 زحافات منها ، حتى صار :

فعلاتن ، فعلن ، فعلاتن ، فعلن ، فاعلاتن .

(وهذا هو عروض بحر المديد ، وزحافه الحَيْن فيه : حذفُ
 الساكن من السبب الأول من « فاعلاتن فاعلن » ، والزحافات كلها
 عندى ، عملٌ من عمل « زَمَنِ النَّفْس » ، وليست اضطراباً ولا لغواً) .
 وهذه الزحافات . كما قلت فى المقالة الثانية ، تُحدث فى بحر المديد
 قبضاً شديداً ، وتزيد أناته وإحجامه وقلقَه ، وتورثه كآبةً ومضاضةً
 وكمداً ووجوماً ، فهذا النغم المزاجف فى القسم الرابع ، وهو من غناء
 فترة الذكرى ، يطابق معانى النفس المختزنة فى القسم الأول ، وهو غناء
 الفترة الثانية عندما جاء نعي خاله ، واختلفت بنوفهم حتى قعدت عن
 الأخذ بثأره .

بيد أن هذه الأبيات الثلاثة فى القسم الرابع ، بزحافات الثمانية ،
 متولدةً أيضاً من الإعجاب بخاله وبأسه وسطوته ، ومتولدةً أيضاً من

نشوة ذكراه الغامرة المتدفقة فى أنغام القسم الثانى ، من البيت السابع إلى البيت الثالث عشر ، وهى الأبيات التى لم يدخلها غير تسعة زحافات وحسب ، مع أنه سبعة أبيات (أى نحو ضعف القسم الأول ، وأكثر من ضعف هذا القسم الرابع) ، فانساب أنغامها قلقاً سريعةً مسترسلة ، متتابعةً القبض والبسط ، كأنها صلصلة ماءٍ ينحدر من ينبوعه بين الصفا ، ويتدرد صدًى صلصليته بين مخارم جبال الشعر . ولكن لما كان مولد هذه الأبيات الثلاثة ، منحدرًا من إحساسٍ قديم ، لا يزال يرجع نغم الأبيات السبعة التى تم بها غناء القسم الثانى ، لم يكن لهذا الإحساس من أثر واضح إلا فى البيت العشرين ، وهو ختام الأبيات الثلاثة ، فصار منحدرًا سريعاً مسترسلاً ، شديد الشبه بها . فمن أجل ذلك قلت فى نسبها : إنها من هذا القسم الثانى بمنزلة الحفيد ، وأيضاً ، فإن « زمن النفس » قد عجل عمله بمهارة فائقة ، فوجدنا شيئاً يشد فاتحة هذا القسم الرابع ، إلى ختام القسم الثانى ، كأنه حنين حفيد محزون إلى جده الذى رباه ونشأه ، وذلك أن البيت الأول من القسم الرابع ، وهو الذى تسيطر عليه الكتابة سيطرة تامة :

فَلَيْسَ فَلْتُ هُدَيْلَ شَبَاهُ ، لَيْمًا كَانَ هُدَيْلًا يَقُلُّ

يختلس النظر ويديمه إلى جده ، وهو البيت الأخير من القسم الثانى الذى يهتز بالنشوة والإعجاب :

يُؤَكِّبُ الْهَوْلَ وَحِيداً ، وَلَا يَضْحَكُهُ إِلَّا الْيَمَانِيُّ الْأَفْلُ

ويطمح إليه من بعيد بالنغم واللفظ : (فلت ، شباه ، يقل) ، ويحن إليه ببعض المعنى وبعض الإحساس ، وإن لم يطمح إليه بتكامل المعانى ، ولا بتلاؤم الإحساس ، ولا باطراد السباق . فمولد هذا القسم

الرابع من الإحساس القديم بترجيع القسم الثانى ، وطموحه وحنينه إلى « يَوْكَبُ الهَوَّلَ وَجِيداً ... » ، يجعله أشد التصاقاً والتحاماً بهذا الموضع من الغناء ، منه بالقسم الأول والبيتين التاليين له (١-٦) . ولو وقع مثل هذا لشاعر لم يتوغل فى أسرارِ النغم وتوغل شاعرنا هذا ، ولم يكن عنده ما عنده من المهارة والحذق والمكر ، لألحق هذا القسم الرابع بالقسم الثانى دون أن يفصل بينهما بشيء ، (أى يضعه قبل : وفتو هجرُوا) . ولكن حذق « زَمَنِ النَّفْسِ » الكامن فى أعماقه السحيقة ، نفى يده من هذا الخطر ، ولا شك أنه قد خطر له ، لأنه لو فعل ما أوحى به لكان مضطراً أن يرفد هذا القسم الرابع بفاتحة تجعله أشد التصاقاً والتحاماً بإحساس البيت الأول منه بالقسم الثانى : « خَبِرَ مَا ، نَابَنَا ، مُضْمِلٌ » ، وبنغم البيت الذى يليه : « بَزْنَى الدَّهْرِ ، وَكَانَ غَشُوماً » (وفيه ثلاث زحافات متتابعة) ، ثم يأتى عندئذ بعد الفاتحة بقوله : « فَلَيْتَ فَلْتُ هُدَيْلُ شَبَاهُ » . وبذلك يكون قد أخرج الغناء كله مخرج الرثاء ، لا مخرج الذكرى = وكان هذا يقتضيه أن ينقض بناء القصيدة كله ، وأن يكسب ألفاظها وأنغامها سمناً آخر غير هذا السم ، ولأنزل بالقصيدة كلها أذية مؤلمة ، ولنزلت عندئذ درجات من ذروتها الشاهقة التى بلغت . فمن أجل هذا ، ومن مخافته ، أقدم « زَمَنِ النَّفْسِ » على التشعيث ، ففَطَعَ أو أصر القسم الرابع التى تربطه بالقسم الثانى وخاتمته ، وأنزل بينهما القسم الثالث ، وهو آخر ما تغنى به الشاعر (١٤-١٧) ، لأنه أدنى إليه نسباً ، وأقرب إليه شَبَاهُ ، ولأنه متحدر كتحدره ، بل لعله أشد منه تحدرًا وانسياباً ، وطلاقة وبشاشة واهتزازاً ، ووثباً بين البسط والقبض ، كأنه وقع أنامل راقص ماهر متتابع الوثبات على نغم يسرع ، ثم يتأنى خطفة ، ثم يسرع ، ولذلك لم يدخل هذه الأبيات الأربعة (١٤-١٧) غير أربعة زحافات ، مع خلو البيت

(١٦) من الزحاف ، فهذا المقطع أقل المقاطع السبعة كلها زحافاً ، فذلك سبب ما وصفت من حركته المتحدرة الطليقة .

ويقطعه أواصير هذا القسم الرابع من القسم الثاني (٥-١٣) وصله وضلاً متلاحماً جداً بنعم القسم الخامس (٢١-٢٢) وهما بيتان ، فيهما أربعة زحافات ، ثلاثة منها في البيت الأخير (٢٢) ، وترك البيت (٢١) يستدعى ما قبله بذكر « هذيل » ، الذى تكرر مرتين فى البيت الثامن عشر ، مع ما فى البيت الثانى والعشرين من المعنى المتصل أشد اتصال ، بمعنى القسم الرابع كله . وهكذا بلغ « زمن النفس » الغاية فى الحذف والمهارة والمكر ، والشداد أيضاً .

وقد عجب لجوته ، لأنه وإن لم يعرف العربية لمخ إحساسه المتوقد ، وبتوتره المستجيب لنضبات الفن ، هذه الصلة بين هذا القسم الرابع ، وبين القسم الأول ، كما وصفتها آنفاً ، فقال فيما روته « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٩ ص: ٢٨) حين ذكر ما اقترحه من ترتيب للقصيد ، قال : « والمقطوعة (١١) الثامنة عشر ، ترجع بنا القهقرى ، والتاسعة عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضع مباشرة بعد المقطوعة الأولى !! » (يعنى بالمقطوعة : البيت ١١) . وهذا إحساس عجيب جداً بالصلة التى وصفتها ، قد ضمته فى قوله : « ترجع بنا القهقرى » ، وهذا حسبه من الفضل والبراعة . ولكنك لو طوعت « جوته » وفصلت البيت الثامن عشر عن البيتين التاسع عشر والعشرين ، لكان شيئاً مضحكاً جداً ، ولو وضعت ما اقترحه حيث اقترحه ، لكن هكذا : مُطَرِّقٌ يَوْشَعُ مَوْتاً ، كما أطرَقَ أَفْعَى يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلَّ = وبما أبركها فى مُنَاخٍ ، وهذا كلام فارغ جداً ، ومضحك جداً أيضاً ! وإنما اقترح ذلك « جوته » لسوء ترجمة « فريتاخ » للقصيد ، ثم لهيوط ترجمته هو

للقصيدة وفسادها ، (ولا داعي لذكر ما بعد ذلك !) ، فأقترح هذا الترتيب ، اعتماداً على ما فهمه من هذا الخلط والفساد والهبوط ، في الترجمة اللاتينية والترجمة الألمانية = لا اعتماداً على القصيدة العربية نفسها ، كما كان ينبغي أن يفعل ، وفي فعله هذا من غطرسة بنى حلدته ما كنت أحب أن أنزهه عنه ، لفضله وبراعته وإحسانه . فلو أن يحيى حقي قبل أن يكتب ما كتب في فاتحة مجلة « المجلة » (مارس ١٩٦٩) ، حمل نفسه على أن يعود فيقرأ هذه القصيدة في عريبتها الشريفة ، لأنفسه ولعقله أن يقول ، يذكرنا ويذكر الناس : « فلعلهم الآن (!!) حين يقرأون هذه القصيدة ، بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته ، يرونها تتوهج بجمال فذ متجدد ، = ولأنف أيضاً أن يقول : « ما أجدنا بأن نقرأ تراثنا ونفهمه ونهتزله . كما فعل جوته » = ولأنف أيضاً أن يقول إن جوته قرأ القصيدة « فرأها مختلفة الترتيب ، (وبعني القصيدة العربية !!) ، واقترح لها ترتيباً جديداً » = ثم لأنف أشد الأنفة أن يوجه هذا السؤال الذي كلّفني كل هذا الجهد إكراماً ليحيى : « كيف إذا صح أنه فُتات - (يعني أيضاً القصيدة العربية !!) - أمدت جوته بخيط استطاع بفضله أن يسلك عليها أبحاثاً في ترتيب منطقي ؟ أفكرن قصيدة تأبط شراً وصلتنا مختلفة الترتيب ؟ » كلا ، لأفتات ، ولا اختلال ، وأظنه صار معلوماً أيضاً أنه لاخيط ، ولا فضل ، ولا سيلك ، ولا ترتيب منطقي ، ولا حاجة أبداً ، والسلام ! ولقد قلت من قبل أتى أكره العبث أشد الكره ، وأكره أن أشغل الناس بما لا قيمة له في ذاته ، فكان الصمت أولى بي ، غير أن المضطر يأكل ما حرم الله ، وتستبشع النفوس شميمه .

وأعوذُ برَبِّ الفلق ، من شرِّ ما خَلَقَ ، ومن كلِّ صوتٍ بهيم (أى لا ترجيع فيه ولا تطريب) ، وأعوذُ إلى هَزَجِ الغناء ورقراقيهِ المتدفَّق . فهذا القسم الخامس (٢٢،٢١) هو الغناء الثالث فى ترتيب ما تغنَّى به شاعرنا فى الفترة الرابعة ، فقدَّمه على أخويه السابقين له فى « زمن التغنَّى » من هذه الفترة ، وهما القسمان السادس والسابع . وقد ذكرت آنفاً أنَّه لما قطع أواصر القسم الرابع (٢٠،١٨) التى تربطه بالقسم الثانى (١٣-٥) ، وأقحم بينهما القسم الثالث (١٧،١٤) = أذى هذا القطع إلى وصله بهذا القسم الخامس (٢٢،٢١) وصلاً متلاحماً أشدَّ التلاحم . وبيان ذلك : أنَّ « هُذَيْلًا الذين قتلوا خاله ، وأناموه على مثل الجمر حتى يدرك ثأره منهم ، وملأوا جوفه كمدًا وغيظًا ، وسخيمةً وحقدًا = كان اسمهم هذا خفيًّا متوارياً منذ بدأ بالأبيات الأربعة الأولى التى ذكر فيها أنَّه وراء الثأر ، وأنَّه بَتَّ عزيمته على الإيقاع بهم ، وطوى ضلوعه على استباحتهم ، وهو « مطرُقٌ يَوْشُخُ موتًا ، كما أطرَقَ أَفْعَى ، ينفُثُ السَّم ، صِلُّ » = وظلَّ اسمهم هذا خفيًّا أيضاً حتى فرغ من التغنَّى بخاله (١٣-٥) وظلَّ اسماً متوارياً فى ضمير الغائب المثير للتنبيه فى البيت السادس عشر : « فادَّرَكْنَا الثَّأْرَ منهم » .. ثم ظهر فجأةً ظهوراً مستفيضاً علانية فى البيت الثامن عشر ، حيث رُدِّده مرتين فى صدر الغناء وعجزه ، فى ديب نغم متناقل وقورِ الرُّطْبِ ، لاجتماع ثلاثة زحافات فيه ، تزيد النغم أناةً وبطناً وركانةً ، وتجعل مسقط « هذيل » على جزئه السريع غير المراحف : « فَلَيْنَ فَلْتُ هُذَيْلٌ » ، تم مسقطه مرة أخرى على جزئه البطيء المراحف بزحافين متتابعين : (لَيْمًا كَانَ هُذَيْلًا ..) تجعل مسقطه مرتين متخاصرتين (والخاصرة ، أخذ الرُّجُلُ بيد الرجل وهما يمشيان معاً) . كأنه ترجيعُ صدى صوتٍ يتردَّد بين جبليْنِ متناوحيْنِ (أى متدانين متقابلين) ، صوتٍ ضخم أجشُّ منبعثٍ من صدرِ رابٍ بالكبرياء والثَّيِّه

والعُنْجُهيَّة ، تنسرب في جلجلة بقية غَيْظٍ قديم مكتوم ، ملثمةً بالألم والمضاضة والوجوم ، كما وصفت ذلك من قبل . ولا غرور ، فإنه إنما تغنى بهذا القسم الرابع (١٨-٢٠) في فترة الذكرى ، بعدما لقي هو والفتية من أصحابه ما لاقوا ، حتى أبلغوا النكاية في هذيل ، وحتى شفى منهم غليله ، أى كان ذلك بعد عودته إلى دياره بزمان طويل .

وأزيد الأمر بياناً ، فإن روعة « زمن النفس » في عمله لا تكاد تنتهى . فثلاثة أبيات (١٨-٢٠) من « بحر المديد » ، هذا البحر القلق الذى يهتز نغمه بين البسط والقبض ذراكاً ، تدخلها ثمانية زحافات ، فإذا هو نغم متناقل ، ركين ، وقور الوطى ، يذلف بما حمل من بأو وشموخ = (دَلَفَ يَذْلِفُ ذَلِيفاً : مشى مشياً بطيئاً ثقيلًا متقارب الخطو ، مشيةً حاملي ثقل . و « البأو » بفتح الباء وسكون الهمزة ، التنفخ والعظمة والتطاول ، و « الشموخ » رفع الأنف وإشراف الرقبة تعاظماً وتعالياً . واعلم أننى لا أريد الإغراب ، بل وضعت هذه الألفاظ لأصف حركة التغم ، وصوته ، ووقعه ، وتموجه ، وتصويره للمعاني فى خلال تزجيعة الألفاظ التى يحملها على أجزائه المتلاحقة . ولست بمعتذر ، وإنما أنا مبينٌ بألفاظ اللغة عن معاني مجردة فى التغم وحده ، فوضعت ألفاظاً لصفات الأنعام تميزها . وقد مر بنا كثيرٌ من مثل ذلك فى المقالات ، ولكنتى لم أشير إليه ، فإن شئت فتنبه له) = نغم مصورٌ يُبطئ حركته ودليفه وتناقله ، لثيه تياه ، وكبريائه وعُنْجُهيته ، ولأُبهته ظافير ، غالب ، آيب بأنبل غنيمة غنمها : إدراكُ ثارٍ « قتيلٍ ذمه ما يُطْلُ » ، ولو قعد عنه أخواله بنو فهم بقضهم وفضيضمهم ، ثار فتى صارم ماض ، فلت « هذيل » شباه ، وقد قضى دهره يفلّ بيأسه شبا « هذيل » ويبركها ذليلاً فى كل مُناخ شرس يُدمى أخفافها وكلاكلها وركبانها ، فيطول فى

الذَّلَّ الجارح رُغَاوْها وجمعجعتها ، ثم لا يغبَّها (أى لا يتأخر) ، بل يفعل ذلك كلَّ يوم ، حت ينقضَّ عليها كالعقاب المدلَّة ، وهى فى الشواهِق من جبالها والحصين من معاقلها ، فلا يزال له فيها ، بعد القتلِ نهْبٌ لديارهم ، وشَلَّ وطرْدٌ لأنعامهم .

فهذه العلانية ، وهذا الظهور المستفيض المفاجئ بالتصريح باسم « هذيل » ، بعد خفائه وتواريه من أول القصيدة إلى أن بلغ البيت الثامن عشر ، جعل التصريح باسم « هذيل » كأنه نورٌ باغَتْ الظلامَ الجائِمَ المستطيل فاضمحَلَّ ، واستنار كلُّ خفى كان فيه . فاستدعى ظهورُ « هذيل » فى هذا السَّنا الغامر ، ظهورَ مَنْ واراها بالإنغال منذ أول القصيدة ، ثم من أضمرهم بالكناية عنهم فى البيت السادس عشر بقوله : « فادْرَكْنَا النَّارَ مِنْهُمْ » ، وتناصى ما أنزله هو يومئذٍ بهذيل ، بما كان يُنزله خاله بهذيل ، (تناصى : أخذَ هذا بناصية هذا ، والناصية مقدم شعر الرأس) ، وتسلسل التَّغم السَّريع المتحدِّر الذى لا زحاف فيه ، من أول قوله : « ... فى ذُرَاهَا مِنْهُ ، بَعْدَ الْقَتْلِ ، نَهَبٌ وَشَلٌّ » متدفقا فى نغم البيت الحادى والعشرين : « صَلَيْتُ مَنِى هُذَيْلٌ بِخَزْقٍ ، لا يَمَلُّ الشَّرُّ حَتَّى يَمَلُّوا » ، لا يعوقه شىءٌ من زحاف ، إلَّا زحافٌ واحدٌ فى « صليت » ، غمره النغم ثم طما ، ليزداد تحدرًا واندفاعًا ، حتى ينصبَّ على « يُنْهَلُ الصَّبْغَةُ » متدفقا ، فتعترض سلسالُه المنسكب ثلاثة زحافات متدانيات ، فإذا هو مرة أخرى متناقلٌ ، متأنٌّ ، ركينٌ ، وقورٌ الوطءِ ، يُذَلِّفُ بما فيه من بَأْوٍ وشُمُوخٍ ، مصورا مرة أخرى بأناة حركته ودليفه ، لتيه تَيَاهٍ وكبريائه وعُنْجَهِيتِهِ ، ولأُبْهَةِ ظافر ، غالب ، آيب من ديار « هذيل » بأبل غنيمة ، يادراك تَأْر خاله ، وبشفاء صدره ، وبالتباهى على أخواله الذين قعدوا عن ثَار أخيه تَأْبِطُ شَرًّا .

وهذا الإبداع الخفي كله من عمل « زمن النفس » ، فهو الذي شعث « أزمنة الأحداث » ، و « أزمنة التغنى » ، وأنزلها منازلها من التغم المتكامل الذي يتكون منه لحن القصيدة من الماتحة إلى الحيتام . فمن أجل أن أوضح ما فى عمل « زمن النفس » الكامن فى نفس الشاعر ، وصفت ترابط الفترات المشعثة من أول القصيدة بإيجاز ، وكشفت عن تعانق أنغام القسمين المشعّثين بالتقديم والتأخير ، وهما القسمان الرابع والخامس ، ثم تغلغل الأعمام والمعانى واتساقها واتفاقها وتخاصرها ، لترى لو أن شاعراً رام ذلك بمجرد النظر والفكر ، لأعجزه أن يصل إلى هذا القدر من الإحكام والإبداع ، وقد مضى مثل « جوته » الشاعر حين أراد أن يرتب هذه القصيدة ، فانهار وانهارت عليه . ثم لترى أيضاً أن التغم حزن لا يتجزأ من الشعر ، وأنه هو الذى يحمل كل أسرار النفس الإنسانية ، ومعانيها الكامنة البعيدة الغور ، وأنه بذلك كله هو العامل المؤثر فيما ذكرته قبل مما يلحق ألفاظ اللغة من الإسباغ والتعرية ، والطبى والنشر ، ويصقلها صقلاً حتى تضىء به ويضىء بها . ثم لتعلم أيضاً أن شرح ألفاظ الشعر ، بغير تحقق من عمل « زمن النفس » فى الغناء وفى نغمه ، وفى ألفاظه وما يحمل من معاني تنساب فى موجاته لترفد اللغة ، يسفط الشعر ويتركه لغواً لاخير فيه . وقد مضت الأمثلة من قبل ، قبل أن أكشف عن حقيقة عمل « زمن النفس » فى غناء الشعراء ، ولو رجعت إلى ما مضى فى هذه المقالات ، وأنت على معرفة وبصير بما قلت ههنا ، أصبت شيئاً كثيراً من الوضوح فيما قلت .

وههنا متل على ما يحدثه من يتولى شرح الشعر بلا فطرة تؤهله فالمرزوقى يقول فى شرح قوله : « صليت منى هذيل يخرق » ما نصه « اثليت هذيل من جهتي برجل كريم يتخرق فى العرف (أى المعروف)

مع الأولياء ، وبالفكر مع الأعداء » ثم يقول : « صليت بكذا » أى ابتليت به ومُنيت ، وأصله من صلاء النار والمرزوقي إمام جليل من العلماء بالعربية ، ولكنه ليس من العلماء بالشعر فى شيء ، وقد جزر البيت جزراً يسكين علم اللغة ، واستصفى دمه بنفسيره الذى أساء فيه من جهتين . فإن قوله : « صليت منى هذيل » ينبغى أن يظلّ محتفظاً بأصل معناه ، لا بتأويل لفظه ، فهو قولهم : « صلى النار ، وصلى بالنار » إذا قاسى حرّها أو احترق منها ؛ لأنّه إنّما يشير بهذا الحرف إلى نار الحرب التى أوقدها على هذيل حتى احترقت بها ؛ وقد حذف « بالنار » وأفام مقامه « بخرق » ليضيف إلى معنى « حرق » ، وسأفسره ، معنى « مُسَعَّر الحرب » ، وهو الذى يُؤرّث ناراها حتى تصير سعيراً تحتدم شعاليله وتنتشر .

وقد أقضتُ مراراً فيما يتطلبه هذا البحر من التشبيه المنمنم الموجز بالألفاظ التى تتراحب معانيها وتتسع ، فلا أعودُ إليه هنا ، ولكن كُنْ منه على دُكرٍ أبداً . وأما « الخرق » فهو عند أهل اللغة ، وهو الذى اتبعه المرزوقي : الفتى الظريف فى سماحةٍ ونَجْدَةٍ ، السخى ، المتخرق فى الكرم المتسع فيه . ثم قالوا أيضاً : « الخرق » من الرماح ، كالخرق من الرجال ، واستشهدوا بيت ساعدة بن جؤية الهذلى :

خِرْقِي مِنَ الْخَطِئِ، أَغْمَضَ حُدُّهُ، مِثْلَ الشُّهَابِ رَفَعَتْهُ يَتَلَهَّبُ

« أغمص حُدُّهُ » رُقِّقَ حُدُّهُ حتى صار لا يبين من جدّته ولمعانه . وما عند أهل اللغة صحيح ، ولكنه لا يصلح لهذا البيت ولا لأشباهه ، لأنّه يوقع فى غموضٍ مفسدٍ ، وإنّما الذى ينبغى أن يقال ، ثم يزداد على نص كتب اللغة ، فهو أنّ « الخرق » من الفتيان الذى ينغمس فى لهب الحرب ، ثم يخرج ، ثم يعود فينغمس ثم يخرج يخرق شواجر الأستة

والزّماح والسيوف سالماً ثم ينفذ ثم يعود ، وهو أيضاً نفس ما يفسّر به قولهم : « مخرأُ حرب » ، لا ما فسّروه به من أنّه صاحبُ حروبٍ يحفّ فيها . وقد قيل أيضاً « مَحْشَ حَرْب » بكسر الميم ، أى ينفذ فيها ثم يخرج ، ثم يعود ، وهو من قولهم : « حَشَّ فى الشّى » دخل فيه ونفذ مه . وهذه أبيات لا يصلح فيها غير هذا المعنى الذى فسّرت ، من ذلك قول عامر بن الطفيل ، وهو جاهليّ :

ولقد أبْلُتُ الحَيْلَ فى عَرَصَاتِكُمْ وَنَطَّ الدِّيارَ بِكُلِّ جِرْقٍ مِخْرَبٍ

« مِخْرَب » أخو حرب عارفٌ فيها مِمَارِس ، ثم قول حاتم الطائي ، وهو جاهليّ :

وَجِرْقٍ كَنَضِلِ السَّيفِ قَدِ رَامَ مَضْدَقِي تَعَسَّفْتُهُ بِالرَّمَحِ وَالْقَوْمُ شُهْدِي

« رَامَ مَضْدَقِي » ، رام أن يعرفَ صلابتي فى الحرب ، أأصدق فأقْدِم أم أَكْذِبُ فَأَنْكِص ؟ وقول عبيد الله بن الحرّ ، وهو إسلامي :

لَأَكْرِمَ بها من مِيتَةٍ إن لَقِيَتْها أَطَاعُنْ فيها كُلَّ جِرْقٍ مُنْازِلِ

فلو فسّرت شيئاً من ذلك بالتخرق فى الكرم ، فقد دفنت الشعر فى تابوتٍ من اللغة . وقوله : « صَلَيْتُ مِئِي » ، فإنّ « مِئِي » حشو لو سقط لا نَحَطَ الكلامُ ، ولذهبت كلُّ أنغامه هدرأ لو قلت : « صَلَيْتُ هُذَيْلَ بخرق .. » ومعنى « مِئِي » ، « من نَفْسِي » ، وقد مرَّ بيانه فى المقالة الثالثة ، عند قوله : « وَوَرَاءَ النَّارِ مِئِي ابْنُ أُخْتٍ^(١) » وقوله : « لا يَمَلُّ الشَّرُّ » ، فالشر معنى معروف مبذول ، وأهل اللغة يقولون هو ضدّ الخير ، وهو سوءُ الفعل ، ولكنّ الشعراء يضعونه فى غنائهم ناظرين إلى

(١) انظر ما سلف ، ص ١٤٩ .

أصل معناه ، وهو « الشرر » الذى يتطاير من النار ، فإذا وقعت شرارة فى شىء أخذت فيه وانتشرت والنهبت ، والأمثلة على ذلك لا تكاد تحصر . وكذلك ترى أنّ هذه الكلمات الثلاث : « صليت . بخرق . لا يمل الشر » ، قد التهبت كلّها حتى تطاير لهبها وسطّع على الأنغام المتحدّرة فى هذا البيت الخالى من الزّحاف . وكلّ عبث بحقيقة معناها وجعلها مجازاً ، وتفسيرها بما يؤول إليه المعنى ، كما فعل المرزوقى ، يجنى على القارئ الذى يحسن الظنّ بالشرح ، ويقع فى أحابيل علمهم بالعربية ، دون علمهم بحقيقة الشعر .

أما قوله : « يُنْهَلُ الصَّعْدَةُ » ، فالصَّعدَةُ : القناة الطويلة اللينة التى تنبت مستقيمة لا تحتاج إلى تثقيف ، فإذا ركّب فيها السنّان فهى الرّمح ، فيقال للرّمح « صعدَة » على الأصل ، لأنّ العمل فى الطّعن بالسنّان لها ، والسنّان بغيرها لا يغنى شيئاً . و « يُنْهَلُ » من « النَّهْلُ » بفتححتين ، وهو أن تورّد الإبل فتسقيها فى أول الورد ، ثم تردّها إلى العَطَنِ ، ثم تسقيها سقية ثانية ، هى « العَلَلُ » و « العَلّ » فتردّ بعد ذلك إلى المرعى ، وكذلك تفعل بالرمح ، تطعن به فيشرب الدّم ، ثم تنزعه ، ثم تردّه حتى ترضى ! ولا تنسَ ما حدثتُك به عما يطالب به « بحر المديد » من أن تنبذ إليه الكلمات المقطعة القصار التى تقع على تمّوجه فتبطئ به أو تسرع ، لا تنسَ ذلك وأنت تقسم هذه الكلمات على النغم : « كان ، لها ، منه ، علّ » فإن هذه النبذ الصّغار ، المدمجة الأوزان ، الملقاة على تسلسله متفرقة متتابعة ، أبطأت بالنغم إبطاءً المثلث المبتهج الذى لا يريد أن يفرغ من تلذّذه بما ترك وراءه من قوله : « يُنْهَلُ الصَّعْدَةُ » ، حتّى إذا ما نهلت .

أشرفنا على غناء القسم السادس ، وقبل أن أخوض في الحديث المجرد للشعر والتغيم ، أزيح الإبهام عن كلمات هذا الغناء . فأقول ذلك قوله : « وبَلَّأِي مَا » ، و « اللَّأْيُ » عند أصحاب اللغة : الإبطاء ، والاحتباس ، واللَّبث ، والجُهد ، والمشقة ، والشدة ، ويفسرون قولهم : « فعلتُ ذلك بعد لَأْيٍ » أى بعد جهد ومشقة وإبطاء . وكلّ هذا قريب من قريب . بيد أن قراءة البيت أضرت به إضراراً شديداً . فالمرزوقى وأبو العلاء المعرى والتبريزى قرأوه : « وبَلَّأِي ، ما أَلَمْتُ » ثم قال المرزوقى : « قوله : ما أَلَمْتُ ، يجوز أن يكون « ما » صلة ، (أى زائدة) . ويجوز أن يكون مع الفعل بعده فى تقدير المصدر ، يريد : وبَلَّأِي أَلَمْتُ حلالاً . و « الإلمام » أصله الزيارة الخفيفة ، وتوسّع فيه ، فأجرى مجرى : حصلت عندى . وهذا كلامٌ باردٌ غثٌ سقيمٌ ، فاختلسه التبريزى فى شرحه ، فلم يحسّ بشئ من برده ، لأنه نشأ بتبريز ، من إقليم أذربيجان ، وهو إقليم باردٌ جداً !! أما أبو العلاء المعرى ، فيما نقله التبريزى من تعليقه على البيت فقال : « وما » فى قوله « ما أَلَمْتُ » ، يجوز أن تكون زائدة ، وأن تجعل مع الفعل الذى بعدها فى معنى المصدر . و « أَلَمْتُ » أى قاربت ، قال الشاعر :

فإنك مَيِّتٌ كَمَدَ الحُبَارَى إذا زارثَ لطيفةً ، أو مُلِمٌ

أى ، مقارب ، ومنه قيل : « غلام ملئم » إذا قارب الحلم « فأساء أبو العلاء وأحسن . أساء القراءة ، وأساء فى « ما » ، وأساء فى الاستشهاد بالبيت ، وأحسن فى تفسير معنى « أَلَمْتُ » .

والصحيح فى قراءة البيت ما أثبتّه : « وبَلَّأِي مَا ، أَلَمْتُ » بينهما سكتة لطيفة . و « ما » قد مضى تفسيرها فى المقالة الثالثة ، فى « خَبَرٌ ما ، نَابَنَا » وقلْتُ : « وهى حشوٌّ يأتى ليدلّ على الإعراض عن وصفٍ

الشيء بما ينبغي له من الصفات ، لأنك مهما بالغت في الصفة فلن تبلغ كنهه . وهذا الحشو يلزمك بعده سكتة عند إنشاده والترنم به . ومحيي هذا الحشو ، أسلوب في اختصار اللفظ ، يُفضي إلى اتساع المعنى ، ويقع من بعض الكلام موقعا لا يداني ، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغا من ترادف الصفات . ومن قال إن « ما » زائدة في مثل هذا الموضع ، ثم سكت ، فقد أساء ، وإنما هو مُعَرَّبٌ لا غير . وإذن فالمعنى في قوله : « وبلاي ما » ، أي بجهد شديدٍ مستهلكٍ للقوى ، وبأي متقية لا تكاد توصف .

وأما استشهاد أبي العلاء فخطأ محض من مثله . ولا أطيل في اختلاف الروايات ، ولكن البيت لأبي الأسود الدؤلي ، في قصة نقلها أبو الفرج في « الأغاني » عن المدائني ، في ترجمة أبي الأسود ، قال : « كانت لأبي الأسود مولاة يقال لها « لطيفة » وكان لها عبد تاجر يقال له « ملم » ، فابتاعت له أمة وأنكحته إياها ، فجاءت بغلام فسمته « زيدا » فكانت تؤثره على كل أحد . فقال فيه أبو الأسود وقد مرضت لطيفة :

وزيدٌ هالكٌ هلكَ الحُبَارَى إذا هَلَكْتَ لطيفةٌ ، أو مُلِمٌ

فالقصة تخرج بالبيت من الاستشهاد ، وإن كان فيه بعد ذلك اختلاف في أنّ « ملم » اسم امرأة ، ثم يروى « أو ثلَم » أي تقارب . والصواب أن يُستشهد بالحديث الذي رواه مسلم في صحيحه : « إنَّ كُلَّ ما يُنْبِتُ الرِّيحُ ما يَقْتُلُ حَبْطاً أو يُلِمُّ » ، (حَبْطاً ، تخمة) ، وفي حديث آخر : « فلو آتاه شيءٌ قضاه الله ، لألَمَّ أن يذهبَ بَصَرُهُ » ، أي لكاد يذهب ، ثم قول خليفة بن حمل الطهوي :

أَشَارَ عَلَيْهَا بِالْإِيَادِ ، وَحَاجِبٌ مِنْ الشَّمْسِ دَانٍ، قَدْ أَلَمَّ يَغِيْبُ

« أَشَارَ عَلَيْهَا » أَى أَشَارَ إِلَيْهَا ، وَ « الْإِيَادِ » مَوْضِعٌ مَرْتَفِعٌ . وَكُلُّ هَذَا يُرَادُ بِهِ : كَادَ ، وَقَارِبَ ، وَدَنَا . وَالشَّوَاهِدُ بَعْدَ ذَلِكَ كَثِيرَةٌ .

أَمَّا الْبَيْتُ الرَّابِعُ وَالْعَشْرُونَ ، فَأَكْثَرُ الرِّوَايَةِ فِيهِ : « فَاسْقِينِيهَا » ، بِالْفَاءِ ، وَقَدْ كَرِهْتُهَا ، وَأَثَرْتُ مَا أَثْبُتُ عَنْ ابْنِ دُرَيْدٍ فِي الْجُمُحَةِ ، وَعَنْ إِحْدَى نُسَخِ الْحَيَوَانِ لِلْحَاحِظِ ، « سَقْنِيهَا » بِتَشْدِيدِ الْقَافِ ، وَسَيَأْتِي بَيَانُ ذَلِكَ . أَمَّا « خَلَّ » ، فَهُوَ عِنْدَ أَصْحَابِ اللُّغَةِ : « الْمَهْزُولُ » ، وَالْقَلِيلُ اللَّحْمِ ، وَالْخَفِيفُ النَّحِيفُ الْجِسْمِ ، وَالنَّحِيفُ الْمُخْتَلُّ الْجِسْمِ ، وَاخْتَلَّ جِسْمُهُ هَزَلَ ، وَمِثْلُ ذَلِكَ يُقَالُ فِي مَوَاضِعِهِ ، وَلَكِنَّ الشَّرَاحَ لَا يَذْكُرُونَ غَيْرَهُ فِي شَرْحِ هَذَا الْبَيْتِ ، وَهُوَ غَيْرُ مُسْتَحْسَنٍ إِنْ لَمْ يَكُنْ قَبِيحاً جَدّاً . وَالصُّوَابُ أَنْ يُقَالَ : « الْخَلُّ » مِنْ « الْخَلَلِ » وَهُوَ الْفَسَادُ وَالْوَهْنُ . يُقَالُ : « فِي رَأْيِهِ خَلَلٌ » ، أَى ضَعْفٌ وَانْتِشَارٌ وَتَفَرُّقٌ ، لَا يَتِمَّاسُكُ . وَيُقَالُ : « أَمْرٌ مُخْتَلٌّ » أَى وَاهِنٌ لَا قُوَّةَ فِيهِ وَلَا تِمَّاسُكَ . وَيُقَالُ مِنْهُ أَيْضاً : « ثَوْبٌ خَلَّ خَالَ هَلْهَالَ » إِذَا كَانَتْ فِيهِ رَقَّةٌ مِنَ الْبَلَى ، فَإِذَا مَيَسَّسَتْهُ كَادَ يَنْشَقُّ مِنْ رِقَّتِهِ وَشُخْفِهِ وَتَهَالِكِهِ . فَيَنْبَغِي أَنْ يُقَالَ فِي تَفْسِيرِ « الْخَلِّ » هُنَا ، الْوَاهِنُ ، الَّذِي فَتَّ الْجَهْدُ عِظَامَهُ ، وَذَهَبَ الضَّعْفُ بِقُوَّتِهِ ، فَهُوَ يَتَهَالِكُ ، وَلَا يَكَادُ يَتِمَّاسُكُ ، فَإِذَا أَرَادَ أَنْ يَقُومَ تَرْنَحَ وَتَقَعَّقَعَتْ عِظَامُهُ ، وَكَادَ يَسْقُطُ مِنَ الْإِعْيَاءِ ، وَكَذَلِكَ يَكُونُ الشَّانُ بَعْدَ طَوْلِ الْجَهْدِ ، وَيَكُونُ ذَلِكَ أَيْضاً مِنْ شِدَّةِ الْغَمِّ وَالْحُزَنِ . وَالْخَمْرُ عِنْدئِذٍ ، إِذَا شَرِبَهَا الْمَرْءُ شَدَّتْ عِظَامَهُ وَتِمَّاسُكُ . وَلِذَلِكَ قَالَ بُجَيْرُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ الْقَشِيرِيُّ ، لَمَّا مَاتَ هِشَامُ بْنُ الْمُغِيرَةِ الْمُخْزُومِيُّ ، وَكَانَ سَيِّداً عَظِيماً مِنْ سَادَاتِ بَنِي مُخْزُومٍ فِي الْجَاهِلِيَّةِ ، فَحُزِنَ عَلَيْهِ بِجَيْرٍ حُزْناً شَدِيداً حَتَّى تَهَالَكَ وَلَمْ يَتِمَّاسُكْ ، فَشَرِبَ خَمِراً ، فَلَامَتْهُ امْرَأَتُهُ ، فَقَالَ لَهَا فِيمَا قَالَ :

إنك لو شهدت كذا وكذا ..

إِذَا لَعَذَرْتَنِي ، أَوْ لَمْ تَلُومِي عَلَى كَأْسٍ أَشَدُّ بِهَا عِظَامِي

فشاعرنا إنما سأل صاحبه أن يسقيه خمرًا ، ليشدَّ عظامه التي اضمحلت قواها ، بعد الجهد الجهيد الذي لاقاه هو والفتية من أصحابه ، حتى أدرك بثأر خاله ، وسيأتي بيان ذلك .

* * *

أما الآن ، وقد كسحت كل إبهام ملقى على هذا الغناء ، فخنق نغمه حتى خفت وهمد . فإني صارفت وجه الكلام إلى شيء آخر . فقد أسلفت البيان عن الفترات التي قيل فيها كل قسم من الأقسام السبعة ، وهي أزمنة الغناء ، ثم ما دخلها من التشعيت ، وهذا القسم السادس ، جعلته أول ما تعنى به في الفترة الرابعة ، وجعلت القسم الخامس تالياً له في زمن النغنى . وقدماً وقفت متردداً في هذا الترتيب ، ثم انكشف لي وجهه مستثيراً . فخير هذا القسم السادس عندي أنه لما تم رأيي شاعرنا أن يخرج هو والفتية من أصحابه فيبيثوا هذيلاً في ديارها ، انطلقوا بعبث من الليل حتى أصبحوا ، ثم مضوا مهجرين في حمارة القيظ حتى غابت الشمس ، فواصلوا ليلهم سارين في ظلمات ليل الحاق ، لم يصيبوا شيئاً من راحة حتى شارفوا ديار هذيل ، والليل داج طيلسانه على الآفاق ، سوى لهلة في نسيجه قبل المشرق ، يلوح من ورائها ضوء مكفوف بسواد ، وذلك في أعالي الفجر ، فانقضوا على هذا الحى من هذيل ، يضني لهم سنا السيوف المواضي مواضع الطعس في الأوصال والرقاب ، حتى إذا أثخنوا القتل ، خافوا انكتشاف الصبح ، فأغمدوا السيوف ،

وانقلبوا عَجَلاً يوغلون في البادية آيين ، مهجّرين حتى أمسوا ، فلم يكفوا حتى ظنوا أنّهم بلغوا مأمناً ، فوقعوا على الأرض وقعةً يلتمسون جِماماً ، من نَصَبٍ متواصلٍ لم ينقطع . فاحتبوا مجلوساً فدبّ الفتور فيهم ، « فاحتسوا أنفاسَ نَوْمٍ » وشاعرنا قائم يغدو ويروح يقظان ، ينفذ الطريق حارساً لهم ، وقد بلغ الجهدُ منه فوق الذي بلغَ منهم ، ويفتّت الفتورُ عظامه ، لا يكاد يتماسك . فلما رنّحه اللغوب والإعياء ذكر الخمر التي كان حرّمها على نفسه حتى يدرك ثأزه ، وها هو ذا قد فعل ، إلّا ما يخاف من كَرّةِ أحياءٍ هذيل عليه وعلى أصحابه ، وتماّم درك الثأرِ وتماّم المروءة ، أن يقوت بأصحابه سيوفَ هذيل وأستنها . بقي يقظان ساقطاً من الكلال ، يتردّد في رَئيه : أحلّت له الخمر بعدُ ، أم هي لا تحل له حتى ينجُو بأصحابه نِجاةً لا ريبَ فيها ، فيشرب ويشربوا ما شاء و!؟ فكان من حديث نفسه عندئذ :

حَلَّتِ الخَمْرُ ، وكانت حَرَاماً وَبَلَأِي مَا ، أَلَمْتُ تَحِلُّ

فهو يقول لنفسه : الآن حَلَّتْ لِي الخمرُ ، وكانت حراماً . ثم يسكت متردداً : أحلّت له حقّاً أم لم تحلّ بعد ؟ إنّه في شكٍّ مُريب . ولكنه لن يستحلّها حتى ينجو بهؤلاء الفتيّة ويبلغ بهم مأمنهم ، حيث لا خوف ولا ترقّب ولا توجّس . ثم سكّت على كلاله ، ثم عاد بعد قليل يحدث نفسه : « بَلَأِي مَا ، أَلَمْتُ تَحِلُّ » يقول لنفسه : بأى جُهد ، وبأى بَلَاءٍ ، وبأى نَصَبٍ ، وبأى مخاوف طالّت عليّ وقاسيتها ، كادت الخمرُ تحلّ لِي فأشربها ، فأستفيق من هذا الكلال الذي تركّني عظاماً تَتَفَقّع ، لا أكاد أتماسك ، وأعرض صفحاً عمّا لا يزال يُساوِره من إقدام وإحجام ، وإذا أوّل مَسْ هَبْ « سواذ بن عمرو » فدنا منه وجلس إليه ،

فعلم أن قد آن لهم أن يرحلوا ، ولكن الكلال يدب فيه حتى يخاف أن يقعد به ، فلا بد من حسوة خمر ترد إليه رُوحه ، ويشد بها عظامه ، فالطريق يطول ، والكلال يُعيب ، فخرج بالعزم من ذبذبة الشك والريبة ، والتفت إلى « سواد بن عمرو » ، ومد إليه يد المتناول ، وهو يقول : « سقنيها يا سواد بن عمرو » ، فسقاه ، فاستعاده ، فشرب أنفاساً ، ثم قال لسواد ، كالمعتذر عن استحلاله الخمر ، قبل حين حلّها بنجاة أصحابه من خيفة الطلب : « إن جسمي ، بعد خالي ، لَحَلَّ » ، وَهَنَ الْعَظْمُ ، وأخاف أن أرزح إعياء ، فأنا شاربها على ما كان ، حتى أشد بها عظامي ، وأطيق المسير بهؤلاء الفتية الكرام الرقود . ولم تلبث الخمر أن تمشت في مفاصله ، « كتمشتي البرء في السقم » كما يقول أبو نواس ، فانتشى ، فهاجت نشوة الخمر ، نشوة الطّفر والغلبة واستباحة هذا الحى من هذيل ، وما سقاهم من كؤوس الردى ، حتى تركهم صرعى ، كالموتى الذين وصفهم الشريف الرضى :

وَمُسْتَنَدِينَ عَلَى الْجُنُوبِ ، كَأَنَّهُمْ شَرِبْتَ تَحَاذَلَ بِالطَّلَا أَعْضَاؤُهُ

(الطلا ، الخمر) . رأى في نشوته مصارعهم ورأى ما فعل بهم منذ قليل ماثلاً لعينيه ، وغلت به النشوة ، فالتفت إلى سواد بن عمرو ، وهو ينظر في عطفه من الخيلاء ، وقام قائماً كأنه جواد مطهم يرح مختلاً ويصهل ، ويقول لسواد بن عمرو بذلك الصوت الأجش ، وبذلك النغم البطيء الدالّ المصور لتيه نشوان في كبريائه وعُجْهِيته ولأُبْهة ظافر ، غالب ، آيب بأنبل غنيمة ، بإدراك ثار خال قتل لا يُطلّ دمه :

صَلَيْتَ مِنِّي هُذَيْلٌ ، يَخْزِقُ لَا يَمَلُّ الشَّرُّ حَتَّى يَمَلُّوا

نُهِّلُ الصَّعْدَةَ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهَلْتُ ، كَانَ لَهَا ، مِنْهُ ، عَلٌ

متلذذاً بموقع هذه التَّبَدُّ الصَّعَار على ختام التَّغْم ، ومُنْتَشِياً بِنَشْوَتَيْنِ :
 نشوة الخمر التي طال هجرانها ، ونشوة الظَّفَر الذي طال في الفَلَج بِهِ
 إطرأهُ . فما كاد يطأ متاقلاً على زحافِ الكَلِمَةِ الأولى من الشَّطْرِ الأول
 « صَلِيَتْ » حتَّى نَطَلَّقَ بِهِ التَّغْم على لسانٍ انطلقت به نشوة أنفاسٍ من
 الصُّهْبَاءِ التي تَمَزَّزَها ، (التَّمَزَّر ، شَرِبَ الشَّرَابَ قليلاً قليلاً) . واندفق
 النغم على مَطْلَعِ البيت الثاني بلا زحاف ، « يُنْهَلُ الصُّعْدَةُ » ثم استقبلته
 ثلاث زحافات متجاورات ، فنَقَطَعَ اللفظ على التَّغْم تقطُّعَ ألفاظِ نَشْوَانٍ
 تِيَاهِ صَلِيفٍ : « يُنْهَلُ الصُّعْدَةُ ، حتَّى إذا ما نَهَلَتْ ، كَانَتْ ، لَهَا ، مِنْهُ ،
 عَلٌّ » وإذا نشوة الخمر ونشوة الظَّفَرِ القريب (وهما زَمَنُ الحَدَثِ) ،
 وانطلاقُ اللسانِ بالإنشاد (وهو رَمَنُ التَّغْنَى) ، قد انتظمهما معا « زَمَنُ
 النَّفْسِ » ، وقد بلغت الاستثارة أقصى ذُراها من التَّضْجِجِ والتحفُّزِ ،
 فانفصل الغناء على سَجِيَّتِهِ بلا إكراه ولا قَسْرٍ .

فعندئذ ، وبدلالة حركة التَّغْم ، تبين لي أنَّ القسم السادس سابق
 في الزَّمَنِ على القسم الخامس ، ولكن « زَمَنُ النَّفْسِ » ، وهو عاملٌ في
 بناءِ التَّغْمِ المتكامل ، شَعْنُهَا بالتقديم والتأخير ، ليُدْمِجَ غناء القسم الرابع
 في غناء القسم الخامس حتَّى يلتحما ، كما بيَّنت ذلك من قبل .

وأختم حديث هذا القسم السادس ببعض ملاحظاتٍ ، عاقني عن
 إدماجها في الكلام ما حاولت أن أصوِّره لك في شأن تشعيب الأُزْمَةِ .
 فمِنَ أَقْرَبِ ذلك إلى ما كُنَّا فيه أن تعلم ، مرةً أخرى ، أنَّ شاربَ الخمرِ
 عند العَرَبِ ، ليس كالَّذي ترى في زماننا من أصحابِ السُّمَادِيرِ ، الذين
 إذا عَبَّأُوا منها التَّحْتِ السُّنْثُومَ وعقولهم والتوت (التَّحَّ ، بتشديد الحاء ،
 اختلط عليه الكلام فلا يفهم ولا يكاد يفهم . يقال : سكران ملتَحٍّ ، أى
 مختلط اللفظ والعقل) ، وإنَّما الخمرُ عندهم نشوةٌ وحديثٌ وسخاءٌ

ومروءة ، وأُبْهَتْ خِيَلَاءٌ ، انظر إلى ما يقول جاهلي قديم ، هو لقيط بن زُرارة ، من سادات بني دارم :

شَرِبْتُ الخَمْرَ حَتَّى خِلْتُ أَنِّي أَبُو قَابُوسَ أَوْ عَبْدُ المَدَانِ
أَمْشَى فِي بَنَى عُذْسٍ بَيْنَ زَيْدٍ رَخِيٍّ الْبَالِ ، مُنْطَلِقَ اللِّسَانِ
وهذه صفة شاعرنا ، (أبو قابوس : الثَّعْمَانُ بْنُ المَنْذَرِ المَلِكِ .
وعبدُ المدان بن الديان ، سيد مذحج من اليمن) ، ولولا التَّمَادَى فِي
الْقَوْلِ ، لَذَكَرْتُ أَيْبَاتاً جَيَّاداً جَدّاً لَزْهِيرٍ وَغَيْرِهِ ، فَالشَّعْرُ فِي ذِكْرِ انْطِلَاقِ
اللِّسَانِ بِالْبَيَانِ فِي نَسْوَةِ الخَمْرِ كَثِيرٌ مُعْجِبٌ ، وَأَكْثَرُ مِنْهُ ، مَا جَاءَ فِي
شَأْنِ مَا يَجِدُهُ شَارِبُهَا مِنَ العِظْمَةِ وَالْخِيَلَاءِ . وَقَدْ سَلَفَ بَعْضُ ذَلِكَ فِي
المقالة الثالثة .

ثم إِنِّي اخْتَرْتُ رَوَايَةَ « سَقْنِيهَا » (بفتح السين وتشديد
القاف) ، عَلَى مَا كَثُرَتْ رَوَايَتُهُ « فَاسْقِنِيهَا » لِأَنِّي وَجَدْتُ هَذِهِ الْفَاءَ
مُفْسَدَةً ، لِأَنَّهَا تَنْقُلُ « حَدِيثَ النَّفْسِ » هَذَا ، فَتَجْعَلُهُ سَرْداً وَاحِداً ،
كَأَنَّهُ قَالَ : « حَلَّتِ الخَمْرُ ، فَمَنْ أَجَلَ ذَلِكَ اسْقِنِيهَا » وَهَذَا لَيْسَ بِشَعْرِ
صَالِحٍ هُنَا . ثُمَّ لِأَنَّ « سَقْنِيهَا » بِلَا فَاءٍ ، فِيهَا مِنْ تَصْوِيرِ حَرَكَةِ الْعَجَلَةِ
وَالشَّوْقِ ، حَتَّى كَأَنَّكَ تَرَاهُ وَهُوَ يَمْدُّ إِلَيْهِ يَدَ الْمُتَنَاوِلِ مِنْ خِلَالِ النِّعَمِ ،
وَحَتَّى كَأَنَّكَ تَرَاهُ يَتَنَاوَلُ بِيَدِهِ قَدْحاً بَعْدَ قَدْحٍ ، قَدْ تَلَأَلَّ وَجْهَهُ ،
وَضَحَكَتْ عَيْنَاهُ بَرِيقاً يَوْمِضُ .

ولعلك لاحظتَ أَيْضاً أَنِّي عَدَدْتُ الْوَاوَ فِي « وَبَلَّأِي » ، وَاوَ
اسْتِثْنَاءٍ ، لَا وَاوَ حَالٍ ، فَإِنَّهَا تُضْعَفُ الْبِنَاءُ ، وَتُفْسَدُ هَذَا السَّكُوتُ
الْمُتَأَمِّلُ الَّذِي وَصَفْتُهُ لَكَ بَيْنَ الْكَلَامَيْنِ ، بَعْدَ « حَلَّتِ الخَمْرُ » ، وَكَانَتْ
حَرَاماً ، فَالْشَّطْرَانِ كَلَامَانِ يَبَاعَدُ بَيْنَهُمَا زَمَنٌ فَاصِلٌ مِنَ السَّكُونِ .

ثم شئ آخر ، كنتُ أشرتُ إليه في بعض المقالات السالفة ، أتى أرجح أن « سوادَ بن عمرو » هذا هو « سواد بن عمرو بن جابر بن سفيان » ، ابن أخى تأبط شراً المقتول ، وابنُ خال هذا الشاعر ، وذلك لأننى أحسستُ في قوله : « سَقْنِيهَا يا سوادَ بن عمرو » ، وذكر اسمه ونسبه ، طرفاً من العطف ، ومن التعجب ، ثم فوله : « إن جسمي بعد خالي لخلُّ » ، كأن في قوله « بعد خالي » تلميحاً إلى الرحم التي تجمعهما . فلذلك رجحتُ أمرَ هذه الفرابة بينهما . وإن كنتُ في الحقيقة أقطع لنفسى بأن هذا هو الصحيح ، وإن لم يأت به خبرٌ أو رواية .

أما آخرُ شيءٍ ، فإننى أظنُّ أن السبب الذي جعل المرزوقي ينزل إلى هذا السخف الذي قاله في « وبلائي ما أَلَمْتُ تَجَلَّ » إذ قال : إنَّ الخمر حصلت عندى حلالاً = وأنَّ السبب في فرار أبي العلاء من بحسن الإبانة إلى الإبهام = هو أنَّهم ظنُّوا أنَّ السياق كان ينبغي أن يكون : حَلَّت الخمر .. وبلائي ما حَلَّت » ، لأنَّ إخباره بأنَّها « حلت له » ، يقتضى ذلك . أمّا أن يقول إنَّها حَلَّت له ، ثم يعود فيقول : بعد لأى كادت تحلُّ ، فهو كلامٌ فاسد ، لأنَّ « حلت الخمر » ، خبر عن حلٍّ قد وقع وانقضى ، و « كادت تحلُّ » خبرٌ عن أنَّها لم تحلَّ بعد ، فتفاسد الكلامان ، فازوروا جميعاً عنه إلى ما رأيت ، إمّا سُخفاً ويزداً ، وإمّا فراراً وإبهاماً . وهذا البيت لا تفسير له إلا ما قلتُ لك من قبل في خبر هذه الأبيات الأربعة جميعاً ، (٢١-٢٤) .

ثم أوفينا على القسم السابع ، وبه تمَّ هذا الغناء . وأحبُّ أن أجعل كلَّ ما فيه واضحاً تمامَ الوضوح . فقله : « تَضَحُّكُ الضُّبُعُ لِقَتْلَى هَذِيلٍ » فالضبع شديدةُ الوله بلحومِ الناسِ ، وهى بالجيف أشدَّ ولوعاً ، حتى هى معروفة بنيش القبور من شدة نهمها إليها . وقد قيل فى

« ضِحْكُ الضَّبْعِ » إِنَّهُ يَأْخُذُهَا مَا يَأْخُذُ إِبَاتَ الْبَشَرِ مِنَ الطَّمْثِ . وَقَدْ رَدَّ هَذَا نَاسٌ مِنَ الْقَدَمَاءِ ، وَقَالُوا إِنَّهُ شَيْءٌ لَا يَصُحُّ . وَمَعَ ذَلِكَ فَلَوْ صَحَّ ، فَإِنَّهُ لَا مَكَانَ لَهُ فِي هَذَا الشَّعْرِ . وَإِنَّمَا « الضَّحْكُ » هُنَا ، تَمَثِيلٌ لَصَوْتِهَا بِصَوْتِ الضَّاحِكِ ، وَقَدْ أَكْثَرَتِ الْعَرَبُ اسْتِعْمَالَ « الضَّحْكِ » لِلضَّبْعِ ، فَأُظْهِرَ أَنَّ ذَلِكَ إِنَّمَا كَانَ لِأَنَّهُمْ وَجَدُوا صَوْتَهَا شَبِيهَا بِصَوْتِ الضَّاحِكِ ، إِذَا هِيَ رَأَتْ جِيْفَةً فَصَوَّتَتْ تَدْعُو الضُّبَاعَ إِلَيْهَا . وَالَّذِي فِي كِتَابِ اللُّغَةِ : « أَنَّ الضُّبْعَ تَسْتَبْشِرُ بِالْقَتْلِ إِذَا أَكَلْتَهُمْ ، فَيَهْرَ بَعْضُهَا عَلَى بَعْضٍ » ، وَهَذَا عِنْدِي لَيْسَ بِصَوَابٍ ، بَلِ الصَّوَابُ أَنْ يُقَالَ : إِنْ الضَّبْعُ تَسْتَبْشِرُ فَرَحًا بِجِيْفِ الْقَتْلِ ، فَتَصَوَّتْ عِنْدَئِذٍ نَنَادَى الضُّبَاعُ ، فَتَدْعُوهُمْ إِلَى الْجِيْفَةِ ، وَكَذَلِكَ يَفْعَلُ كَثِيرٌ مِنَ الْحَيَوَانِ ، إِذَا وَجَدَ طَعَامًا صَوَّتَ بِأَصْحَابِهِ . وَمَاسِيَاتِي بَعْدَهُ فِي صِفَةِ صَوْتِ الذُّبِّ عِنْدَئِذٍ ، يَدُلُّ عَلَى أَنَّ ذَلِكَ هُوَ الْمُرَادُ بِضِحْكِ الضَّبْعِ .

ثُمَّ قَالَ : « وَتَرَى الذُّبَّ لَهَا يَسْتَهْلُ » ، وَقُيِّرَ « اسْتَهْلُ » فِي غَيْرِ مَادَتِهِ فِي كِتَابِ اللُّغَةِ ، (مادة : هـ) ، فَقِيلَ : « يَسْتَهْلُ : يَصِيحُ وَيَسْتَعْوِي الذُّنَابُ » . وَ« اسْتَعْوَاؤُهَا » ، أَنْ يَعْوِي الذُّبُّ ، فَتَسْتَدِلُّ الذُّنَابُ بِعَوَائِهِ ، فَتَأْتِيهِ وَهِيَ تَعْوِي كَالْجِيْفَةِ لَهُ . وَ« يَسْتَهْلُ » مِنْ قَوْلِهِمْ : « اسْتَهْلُ الرَّجُلُ » ، إِذَا فَرِحَ فَصَاحَ . وَلَمْ أَجِدْهُمْ ذَكَرُوا « الاسْتَهْلَالَ » فِي أَصْوَاتِ الذُّنَابِ وَلَا وَصَفَوْهُ ، وَإِنَّمَا اقْتَصَرُوا عَلَى « عَوَى الذُّبُّ ، وَضَعَا ، وَوَعْوَعَا » ، فَيَنْبَغِي أَنْ يَزَادَ فِي أَصْوَاتِ الذُّنَابِ « الاسْتَهْلَالَ » ، وَتَفْسِيرُهُ : أَنْ يَعْوِي عَوَاءً يَشْبَهُ أَنْ تَكُونَ فِيهِ رَتَّةٌ فَرَحٍ وَاسْتَبْشَارٍ ، إِذَا هُوَ رَأَى جِيْفَةً ، فَتَسْمَعُهُ الذُّنَابُ فَتَجْتَمِعُ إِلَيْهِ مُسْتَجِيبَةً لِعَوَائِهِ . وَالذَّلِيلُ عَلَى أَنَّ هَذَا الْقَدْرَ مِنْ مِلَاحَظَةٍ الْفَرَحِ فِي عَوَائِ الذُّبِّ ، عِنْدَ الظَّفَرِ بِجِيْفَةٍ أَوْ مَاءٍ ، وَهُوَ جَائِعٌ أَوْ ظَامِيٌّ ،

كان معروفاً عندهم : أَنَّ النجاشيَّ الشاعر ، استعمل لفظاً آخر من الألفاظ الدالِّه على الفرح والابتهاج ، في أبيانه الجياد الغوالي ، فذكر أنَّه قد رَمَتْ به الفلوات التي تقاذفته إلى ماءٍ قديمٍ آجنٍ ، قد تغيَّر ريحه وطعمه ولونه ، فوجد عليه ذئباً ظامئاً جائعاً يعوى باكياً ، لأنَّه يجد ريح الماء ، ولكن لا سبيل له إليه ، لأنَّه في بحر عميقة . فلما رأى الشاعرُ بؤسه وخصاصته ودَّله ، دعاه إلى طعامه ، بلا منٍّ عليه ولا بُخلٍ ، فأبى الذئب ، وردَّ عليه دعوته إلى الطعام .

فقال هَذَاكَ اللهُ لِلرُّشْدِ! إِنَّمَا دَعَوْتُ لِمَا لَمْ يَأْتِهِ سَنَعٌ قَبْلِي
فَلَسْتُ بِأَتِيهِ ، وَلَا أُسْتَطِيعُهُ ، وَلَئِكَ اسْقَيْ، إِنْ كَانَ مَاؤُكَ ذَا فَضْلٍ
فَقُلْتُ: عَلَيْكَ الْحَوْضُ! إِنِّي تَرَكْتُهُ وَفِي صَنْوِهِ فَضْلُ الْقَلُوصِ مِنَ الشَّجْلِ
فَطَرَبَ يَسْتَعْوِي ذُنَاباً كَثِيرَةً وَعَدُّيْتُ، كُلُّ مَنْ هَوَاهُ عَلَى شُغْلِ

فقال : « فطَرَبَ يستعوى » ، و « التطريب » ، صوت فيه جدلٌ وابتهاج ، فهذا الصوتُ من عُواءِ الذئب = حين رأى الماءَ عتيداً عنده ، فعوى بأصحابه الجياع الظماء من الذئب يدعوها إلى فضلة الماء الباقية في الحوض الذي شربت منه ناقة هذا العربي الكريم سمَّاه النجاشيَّ « تطرياً » ، و « التطريب » ترجيعُ الصوت بالغناء وتحسينه وتزيينه . وهو من الطَرَبِ « وهي الخفَّة التي تعترى المرء عند شدَّة الفرح . فهذا هو نفس المعنى الذي يتضمنه « استهلال الذئب » ، وهو نفسه المعنى المقصود في « ضحك الضبيع » .

و « سبَاغُ الطَّيْرِ » هي روايةُ كتاب « التيجان » وحدَّه ، أمَّا سائرُ الكتبِ فتروى : « وعِتَاقُ الطَّيْرِ » ، وقد آثرت الرواية الأولى ، على ما في كتاب « التيجان » من الآفات ، لأسبابٍ . فَإِنَّ « عِتَاقَ الطَّيْرِ »

(جمع : « عتيق » ، وهو الكريم الشريف من كل شيء ، ومن كل حيوان وطائر) ، فهي كرام الطير ، التي تصيد ، وهى ذوات الخالب المعقفة ، والمناسر المحذبة (جمع منسر ، وهى لسباع الطير ، كالمنقار لغيرها مما يأكل الحب) ، ويقال لها : « أحراز الطير » ، و « الجوارح » ، و « الكواسب » ، و « المضرجيات » ، و « الرّوازق » ، فمنها العقاب ، والبازى ، والصّقر ، والشّاهين . و « عتاق الطير » ترهبها الوحش جميعا ، وسباع الطير كلّها . والعقبان (جمع عقاب) ، تفزع منها الضّباع والذئاب ، وهى تهاجمها إذا كانت على فريسة فتزعهما منها ، لا بل تطاردها وتنقضّ عليها وتصيدها . وقد بين ذلك امرؤ القيس ، فقال حين ذكر العقاب : « صَبَقَاءُ لَاحَ لَهَا بِالسَّرْحَةِ الذَّيْبُ » (سمّاها : صفعاء ، لياض فى رأسها) ، فانصبّت على الذئب من جوّ السّماء ، فأدركته ، فنالته مخالباها ، فأنسلّ هاربا ، وقد شقّت جنبه بمخيلها ، فلاذّ منها بالصّخر ، حتى استغاث بمأوى كالجحر فأنجحر فيه ، ولكن ...

ما أخطأته المنايا قيسَ أملةٍ ولا تحرّزَ إلّا وهو مكروبٌ

وظلّ منجحراً منها يُراقبها ويَرْقُبُ العيشَ، إنّ العيشَ محسوبٌ

(العيش ، الحياة) ، يرجو أن يبرأ مما أصابه مخيلها . فإذا كانت رواية الثّقات من الرّواة هى « عتاق الطير » ، فكيف يصحّ اجتماع العقبان والذئاب والضباع على طعام واحد ؟ وأظنّه مما أخطأ فيه خلف الأحمر ، لإلف لسانه ذكر « عتاق الطير » فى الشعر ، ورُبّما زلّ الراوى الثقة المتقن بالإلف ، فأخذ الناس عنه ما لا يصحّ ، فانتشر فيهم . وكأنّ هذا منه .

وأما « وسباع الطير » ، فهو الصّواب ، و « سباع الطير » هى

أَكَّالَةَ اللحوم ، وكلّ ما أكل اللحم خالصاً فهو « سبغ » ، طيراً كان أو حيواناً ، والعقبان والصقور والبزاة ، ثم النُّسور والرَّحَم والغربان وأشباهها كلّها من « سباع الطير » لأنّها كلّها آكلَةُ لحم . ولكن إذا قيل « سباع الطير » فى مثل هذا الموضع الذى تجتمع فيه وتؤاكل الذئباب والضباع ، انصرف معنى « سباع الطير » إلى النُّسور والرَّحَم وأشباهها مما لا يصيد ، وهى لثامُ الطير وخساسها ، لأنّها تأكل الحَيْف والمَيْتة وتريكة السبع ، (أى ما تركه بعد أن شبع) . هذا ، والنَّشر سبغٌ لقيم ، وهو إن كان له مِنْسَر ، إلّا أنّه ليس له سلاحٌ كسلاح « عتاق الطير » ، فليس له مخالب ، وإنّما هى أظفارٌ كأظفار الدجاج ، فلذلك لم يُعدّ فى « عتاق الطير وأحرارها » ، لأنّه غير صبور ، ومع أنّه من أعظم « سباع الطير » وأقواها بدنّاً ، حتى يكون أقوى من العقاب ؛ إلّا أنّه لقيّم لا تخافه الذئباب والضباع كما تخاف العقاب ، وهو يؤاكل الضباع والذئباب ويشاركها فى فرائسها ، ولذلك يقول الراعى فى اجتماع النسر والذئب :

بِمَلْحَمَةٍ لَا يَسْتَقِلُّ غُرَابُهَا

دَفِيفاً، وَيُنْبِسِي الذَّئْبُ فِيهَا مَعَ النَّسْرِ

و « الملحمة » حيث تكون الحرب ، وتكثر القتلى ، ويكثر اللحم لعوافى الطير والذئباب والغربان وأشباهها . وقد أساء المرزوقى فى شرح البيت حيث أبهم فقال : « ويعنى بالعتاق » ، آكلة اللحمان وعافية الحَيْف منها « وقد تبين مما قلت أنّ هذا خلطٌ لا غير . هذا ، وجبال هذيل لا تزال إلى يومنا هذا تعمّ جبالها النُّسور ، وذكرها كثيرٌ فى شعر هذيل ، وقد ذكر ساعدة بن جؤية الهذلى ، التحل وخلاياها فى ذوائب الجبال فقال :

أَرَى الْجَوَارِسَ فِي ذُؤَابَةِ مُشْرِفٍ فِيهِ النَّسُورُ، كَمَا نَحْبِئِي الْمَوْكِبُ

(«الأرى» ، عسل النحل ، و «الجوارس» هى النحل تأكل الشجر لتعسل) ، يذكر أنّ النسور جُثُوْمٌ على ذُؤَابَةِ الجبل كأنّها موكب من الشُّفَر نزلوا فقعّدوا محتبين . فقلوه : « وسباع الطير » ، إنما يعنى النسور فى بلاد هذيل . وأما رواية « عتاق الطير » ، فإنى كرهتها ، وآثرت هذه عليها . ولذلك غيّرتها فى القصيدة المشورة فى أول هذا الكتاب ، وكانت فيما قبل ذلك « وعتاق الطير » .

وقوله : « تَهْفُو » ، فكتب اللغة تقول : « هفا الطائر ، أى خَفَق بجناحيه وطار » ، وهذا ربّما كان صحيحاً فى غير هذا الشعر ، أمّا هنا ، فالصواب أن يقال : « تهفو : تخفق بأجنحتها وتدفع (أى تحرك أجنحتها وأرجلها فى الأرض) ، وتنزو شيئاً ثم تقع ، ثم تنزو ثم تقع » . وقد وصف الجاحظ النّسر إذا أكل بنهمه فامتلاّت حوصلته من اللحم ، فقال : « النّسر طيرٌ ثَقِيلٌ عَظِيمٌ ، شَرٌّ رَغِيبٌ نَهْمٌ ، فإذا سقط على الجيفة وتَمَلَّأ ، لم يستطع الطيران حتى يتبّ وثبات ، ثم يدورُ حَوْلَ مَسْقِطِهِ مِرَاراً ويسقط فى ذلك . فلا يزال يرفع نفسه طبقةً طبقةً فى الهواء ، حتى تدخل الرّيح تحته » . فهذه الصفة هى التى توضح ما أبهمته كتب اللغة ، وهى التى أراد الشاعر وهو يصور ذلك بقوله : « تهفو بطاناً » . و « البطان » جمع « بطين » ، وهو الذى يمتلئ من الطعام امتلاءً شديداً حتى يثقل من الكِظَّة (بكسر الكاف) . ثم قال : « تتخطاهم » ، أى تخطو من فوقهم بوثبة بعد وثبة ، وهذه تمام صفة النّسر إذا هفا ، أى ضرب بجناحيه ، ثم ارتفع شيئاً ، ثم سقط ، فهو كهيئة من يخطو فوق شئ . وقوله : « فما تَسْتَقِلُّ » أى لا تكاد تطير ، من قولهم : « استقلّ الطائر فى طيرانه » ، نهض وارتفع فى الهواء .

والذى تفعله الثُسور ضربٌ من المشى ، مشى الطائر ، لا ضرب من طيرانه ، ولذلك قال أبو زُبيد الطائى ، بصف ثُسوراً قد أطافت بجريح مشخّن هالك ، به رَمَقٌ فى يده وسائره ميّت ، فهو يذُبّ بيده الثُسور يطردها وهى تأكله :

تَذُبُّ عَنْهُ كَفَّ بِهَا رَمَقٌ طَيْراً عُكُوفاً كَزُورِ الْعُرْسِ

أى هى تنهشه ، وهو يذُبّ بيد فيها رَمَقٌ ، والنسور قد استدارت حوله تطوف به كأنهن زائرات فى عرس ، يتهاذبن بطاء الخطو فى مَشْيِهِنَّ إلى الوليمة . وكذلك وصفت مشية النسور « جنوب » . أخت عمرو ذى الكلب الهذلى ، وهو الذى قتله « تأبّط شرّاً » قبل مقتله بقليل ، فى مكان يقال له « بطن شريان » ، فقالت جنوب : « أبلغ هذيلاً ...

بأن ذا الكلب عَمراً خيراً هُمْ نَسَباً يَبْطُنُ شَرِيانَ يَغْوَى عنده الذئبُ

تمشى الثُسور إليه ، وهى لاهية ، مَشَى العذارى عَلَيَّهِنَّ الجلابيبُ

« لاهية » ، فى خلأٍ قفر ، فهى آمنة لا يذعرها شىء ، فهى تلهو بلحمه تتخطّف منه ، وتمشى متهادية مختالة الخطى ، مشى عذارى فى جلابيبهنّ البيض (والجلابيب جمع جلباب ، وهو ملْحَفَةٌ واسعة تشتمل بها المرأة) .

أما وقد خلّصتُ ألفاظَ هذا الغناء مما يمكن أن يعوق عن تصور المعانى تصوراً صحيحاً لا إبهام فيه ولا لبس ، فقد أصبح من السهل الممكن أن نرى شاعراً فى هذا القسم السابع ، وهو بيتان ، قد أتى بشىء جدير بالنظر والتأمل . فهو فى البيت الأول منهما ، شغشع أصواتاً تصيخ

لها الآذان ، من خلال لفظين موجزين مجردين من كل تشبيه أو كناية ، ولكنهما يحملان قدراً وافراً من وسم المهارة والحِذْق ، حتى ولو عددت الناس قد استعملوهما في كلامهم من قبله ، ولا أظنه صواباً أن نقول إنه هو أول من استعملهما في هذا الموضع . فإنه ألقى بهذين اللفظين المجردين : « تضحك » و « يستهل » ، وتركهما بالتجريد التام ، يتوليان ترديد غواء الضباغ والذئب المستجيب لصوت داعيها ، حين ضحكت أول ضبع ، واستهل أول ذئب ، فأنصت لهما الذئب والضباغ ثم انطلقت تعاوى ، فإذا أصداء عوائها ترجعها شعاب الجبال . ولما قال أولاً « نضحك الضبع » فكأنه بعث النفس للتسمع ، فلما عاد فقال : « وترى الذئب لها يستهل » ، فأتى بفعل « الرؤية » أشرك العين والسمع جميعاً في الشهود ، فلم يقتصر الأمر على سماع الضحك من الضبع ، بل أسبغ عليه سماع الضحك ورؤية الضاحك ، وهو يبدى عن نواجله ، ترى البشر والإقبال والرضى في وجهه . ثم حمل أيضاً صوت استهلال الذئب ، تهلل وجهه وقد تبلج عن أشداق مَهْرَتَة (مشقوقة شقاً واسعاً) كأنها شقوق العصا ، كما يقول الشنفرى . وبهذه الحركة التي أدخلتها « ترى » على سياق الغناء ، تمثلت العين الذئب والضباغ تعاوى من استعواها ، وهى تفرق سراعاً من وراء الصُخور ، يتبع بعضها بعضاً ، هاوية إلى أرض الجزيرة ، حيث قتلى هذيل لا تُجَنِّهم القبور من كثرتهم ، فإذا هى بين والغ في دم ، ومُنْتَهَش شلواً ، وقاضم في عظام .

ثم يأتى البيت الثانى رافعاً لعينيك صورة حية متحركة بألفاظها ، ومُنَمِّمة لهذا المشهد ، حتى كأنك تراه عياناً لا تخيلاً . ومما هو فوق الحِذْق والمهارة هذا الثأنى فى الوصف المفصل ، الذى لا شبه له فى هذا الغناء كله ، من أول بيت إلى أن انتهى إلى هذه الخاتمة الفذة

الفريدة . تأتي أناة الذى يريد أن يثبت الصورة فى موضع مقدّر مُحْكَم ، حتى لا يفوت العين شئ من تفاصيلها الخفية بين الظلال والأضواء ، وافتتحه مُتَرَنِّماً مصوراً فقال : « سباع الطير » ، وبمَهارة وجذبي ، ترك أن ينساق فى نغمة ما تفعله هذه السباع الجائعة بالقتلى ، حين تهوى إليها ، فتنتش الثياب بمناسيرها فتمزقها عن لحوم دامية ، وتنقر الأعين ، وتنسِر اللحم نثفاً بمناسيرها الحداد والأظفار ، وتنهش الأوصال حتى تتعري عظامها ، كل ذلك تركه ليدلّ عليه لفظ « سباع الطير » ، فإنّ اللفظ « سباع » وحده دالّ على كل ذلك ، بلا معالجة للوصف . وانصرف إلى ما يُعنى عن هذا كله ، بأن يتأتى كل الأناة فى وضع كل لفظ فى حاقّ موضعه برفق ولطف وحذر ، « تهفو - بطاناً - تتخطّاهم - فما تستقلّ » ، فأتى بجميع ما يمكن أن يصوّر حركة سباع الطير ، وقد بطنت ، وتملأت ، وثقلت ، وشبعت شبعاً لا شهوة بعده ، مع شدة النهم المغرورة فى الطباع ، ثم انصرفت عن هذه الجيفة التى رعت فى لحومها حتى بشمت بها ، فجعلت تُزفر بأجنحتها وتثب ثم تقع فى الدماء ، ثم تثب ثم تقع ، وتريد أن تستقل فتطير ، ولكن ما هو إلّا أن تتخطى أشلاء هذه القتلى بلا مبالاة ، لاهية عنها ، وعن الذئاب والضباع التى كانت تذاكلها ، ولم تزل بين والغ فى دم ، أو منتهش شلواً ، أو قاضم فى عظم .

ولكنك لا تستطيع أن تخطى شيئاً واضحاً جداً فى هذا الاختتام الفدّ ، وهو هذا التهكم الخفى الذى يتضمنه البيت الأول كله ، فى مصراعيه جميعاً ، وهو نسبة « الضحك » إلى الضبع و « الاستهلال » والتطريب « إلى الذئاب ، وأن ذلك كان منهما ضحكاً وتطريباً من رؤية هؤلاء القتلى ، فجاء باللام فى « لقتلى هذيل » وفى « لها يستهل » ،

وهى كاللام الداخلة على التعجب ، كقولك : « عجبت لأمرِك ! » ،
أى أنّ أمرِك دعانى للتعجب ، ومن قول حميد بن ثور الهلالي ، وذكر
الحمامة وغناءها :

عَجِبْتُ لها! أنى يكونُ غناؤها فصيحاً، ولمْ تَفْعَرْ بمنطقها فما

فكأن هؤلاء القتلى ، هم الذين حملوا الضّبع على الضّحك ،
والذّئب على الاستهلال والتطريب ، بالمعنى الأول لهذين اللفظين .

وأما البيت الثانى فالسخرية فيه واضحة جداً . فإذا أنت رجعت
إلى ما كتبتّه عمّا فى فاتحة الغناء من التهكم الخفى الذى تتضمنه الأبيات
الأربعة الأولى ، أعنى تهكّم الخفى المستتر بأحواله ، لما رأى جماعتهم ،
وهم كثير ، قد قعدوا عن الطلبِ بثأرهم ، حتى حمل هو عبأه عنهم .
وهو ابنُ أختهم ، وليس من أنفسهم = إذا رجعت إليه علمت أنّ ختام
الغناء طابق فاتحته كلّ المطابقة ، لا فى هذا التهكّم الخفى وحده ، بل فى
الأنابة والبُطء والتصوير جميعاً . (والأبيات الأربعة الأولى فيها اثنا عشر
زحافاً ، وهذان البيتان فيهما خمسة زحافات) . وكذلك صارت الخاتمة
كأنّها الصّدى الأخير الذى تُختتم به الأنغام التى بدأت متناقلةً فى الأبيات
الستة الأولى (وفيهما ستة عشر زحافاً) ، ثم تتحدّر الأنغام متطلّقة فى
أحد عشر بيتاً (٧-١٧) ، (وفيهما ثلاثة عشر زحافاً) ، ثم تبطئ ببطء
كالأول فى ثلاثة أبيات (١٨-٢٠) ، (فيها ثمانية زحافات) ، ثم بيتان
أقلّ ببطء (٢١-٢٢) (فيهما أربعة زحافات) ، ثم بيتان فيهما بعض البُطء
(٢٣، ٢٤) (فى أحدهما زحافان ، والآخر لا زحاف فيه) ، ثم الخاتمة
بيتان ببطء الفاتحة (٢٥، ٢٦) (فيهما خمسة زحافات) .

والسبب الذى أبطأ ببيتى الخاتمة هذا البُطء ، هو أنّهما حديث

نَفْسٍ مُّثْعَبَةٍ لَّا غَبَةَ ، فهذا الغناء مما تغنى به فى الفترة الثالثة ، فى ساعةٍ من ساعات تَوْحُّسِهِ وهو يرقب المخاوف لأصحابه ، وقد احتسوا أنفاساً من الثَّومِ فَهَوُّمُوا ، وبقي هو وحيداً يستعيد ما مرَّ به فى هذه الساعات القلائل الماضية ، بعد الجهد المرهق الذى بذله حتى أخذَ بثأرِ خالِهِ ، وشَقَى من « هُذَيْلٍ » غليلَه . وَذَكَرَ خالَه الذى قتلته هُذَيْلٌ ، وألقتَه فى « غَارِ رَحْمَانَ » فى أَرْضِ « هُذَيْلٍ » ، وتركته نهباً للسُّبَاعِ وَعَوَافَى الطَّيْرِ ، فالتفت سَطْرَ بِلَادِ هُذَيْلٍ ، ونظرَ ، فتمثَّلت له قَتْلَى هُذَيْلٍ بِأَبْشَعِ مَنْزِلٍ فى ديارهم ، وبشرَّ حَالٍ ، فتغنى بهذين البيتين دندنَةً فى نفسه ، بسخريةٍ وتهكمٍ ، وعلى وجهه بهجةٌ رضى يطفئها شحوبُ كَلَالٍ ولغوب .

ويترن بعد هذا كله ، أن من قدَّم هَذَيْنِ الْبَيْتَيْنِ عن موضعيهما ، كما فعل المرزوقى ، فوضعهما بعد البيتين (٢١-٢٢) ، وجعل خاتمة القصيدة البيتين (٢٣-٢٤) ، فقد هَدَمَ بناءَ القصيدة ، ومزَّقَ النغم المتكامل من الفاتحة إلى الخاتمة ، وأفسد ما أتمه « زمنُ النفس » من تشعيبِ « أزمنة التغنى » ، لتكون الأنغام متساوقةً على نِسْبِ صحبةٍ محكمةٍ ، وليجعل المُنْصِيتَ إلى الغناء والترنم مشدوداً إلى النغم المتجاوب من أول الفاتحة إلى الخاتمة ، وليبعث نشوته بعثاً حتى تتصاعد مع تصاعده النغم ، وتتأقل مع تناقله بلا مللٍ ولا استرخاءٍ ولا ذهولٍ ، ولتتجاوب المعانى المشعَّنة مع أزمنة غنائها تجاوباً مطابقاً لفحوى النغم ومعانيه . والتناظرُ بين الفاتحة :

إِنَّ بِالسُّعْبِ الذِّى دُونَ سَلْعٍ لِّقَتِيلًا دَمُهُ مَا يُطَلُّ

وبين ذِكْرِ « قَتْلَى هُذَيْلٍ » ، وما حَفَّتْ بها من ضَجْحِ الضُّبَاعِ ، واستهلالِ الذئاب ، وعكوفِ سباعِ الطير جائلةٍ بينها ، تناظرٌ لا يمكن

إغفاله والإعراض عنه ، لا فى الألفاظ ، ولا فى المعانى ، ولا فى المشهد ، ولا فى النغم ، فأى بلوى يُزلّها بها من ينقل هذا الغناء من موضعه إلى موضع يذلّ فيه ويستكين ، ويذهب بالذلّ بهارّة ونَضْرَتَه .

* * *

الآن فرغت من هذا الغناء الفخّم ، وكنتُ مستطيعاً أن أهزلّ باسم الغناء والنغم ، فأستولج فى كلامى ألفاظاً للتغريض والإثارة ، فأقول « السَّمْفُنى » و « الهَزْمِى » وكروباً وراء ذلك كثيراً !! ولكنى آثرتُ أن أدع الأمر حيث هو من القُرب ، والبُعد أيضاً ، لأنّ حديث النغم كان يقتضينى أن أعود إلى ما قلته فى بناء الغناء العربى كلّهُ ، على ما هدانا إليه الخليلُ رحمه الله ، وسماه « الأسباب » و « الأوتاد » = وأن أعود أيضاً إلى ما استظهرته من أنّ الأوتادَ ، وهى الثوابتُ التى لا يدخلها زحافٌ ، لها فى كلّ بحر منازلٌ لا تفارقها ، ومن حولها تدور الأسبابُ مزاحفةً وغير مزاحفة = وأن أيقنَ أيضاً أنّ « الزحاف » ، ليس ضرورةً كما يُتوهم ، بل هو أصل فى تنوع النغم ، يعطيه شيئاً جديداً ، ويكسبه معانى جمّة لا تكاد تُحصّر . وكلُّ العمل فى الغناء والترنيم ، هو لمهارة « زَمَنِ النَّفْس » الذى يتولّى القصيدة ، فى إلحاق هذه المعانى بالنغم ، ينسب مضبوطة محكمة مقدّرة ، صادرة عن حركة الأسباب وزخفها على الأوتاد والتقاءها بها ، لا فى البيت الواحد ، بل فى جملة الغناء ، من أول بيت فيه إلى آخر بيت . وكنتُ أجبّ أن أيقنَ أنّ أجزاء البحور التى يُسمونها اليوم « التفاعيل » ليست عماداً يقوم به بيت واحد ، بل هى دلالة على مواقع الأوتاد الضابطة للنغم ، من حيث يبدأ الغناء إلى أن

ينتهى = وأنَّ أجزاء القصيدة كُلُّها ، إذا عرِّبَتْها من الكلام ، وجعلتها أوزاناً مجردة ، (أى فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، كما هو ميزان بحر المديد مثلاً) ، هى موضع النَّظَر والتَّأمُّل ، وموضع الفحص عن تفسير أنغام القصيد المتكامل ، مهما بلغت أبياته . وكذلك ترى أنه كان أمراً غير محتمل أن ألجأ إلى هذا التجريد ، لأنه عسير جدّاً ، فأثرت أن أصف الأنغام وحركاتها ومعانيها بالألفاظ ، وكان فى هذا من الصعوبة قدر كبير ، لأننى غفلت دهرًا طويلًا عن تطويع الألفاظ لهذه الدلالات المتصلة بالأنغام ، ولأننى لم أجد أحداً من التقاد طوَّع ألفاظ اللغة لوصف هذه الأنغام المجردة . وقد ارتكبت ذلك وأنا أعلم النَّاسَ بعجزى عن إدراك مثل هذا المطلب ، ولكنى بذلت ما استطعت ، مؤثراً بعض الزلل والخطأ ، على ما هو أشدّ منهما ، إذا أنا لجأت إلى تجريد الأنغام وتعريضها من الكلام ، ثم رُمت التحدّث عنها هكذا مجردة عارية .

وأدعُ هذا كله لميقاتيه ، فإننى أريد أن أفرغ وأنتهى إلى غاية . فقد تبين ، فيما أظن ، أن هذه القصيدة من الإحكام والضبط والتسلسل ، بحيث يصبح كلُّ حديث عن اختلال ترتيبها لغواً لا خير فيه . وتبين أيضاً أن دعوى اختلال الترتيب فى الشعر كله ، دعوى عريضة ، وأن أمرها أمرٌ عظيم ، لا يصلح أن يتكلّم فيه من خلا إهائيه ، وجرائيه أيضاً ، مما يعين على الفصل فى مثل هذه القضية المعقّدة ، بتعقيد عمل « زَمَن النَّفْس » الكامن فى أعماق الشعراء ، وما يتميز به شعراء العرب خاصة من وضوح عمله فى أنفسهم وفى لغتهم وضوحاً لا خفاء له .

ولكنّ البلوى التى حلّت بنا ، من «أشجار الدردار» و « ثمار أشجار الدردار » بكمبردج ، وبأكسفورد ، وبغيرهما من بلاد الله ، قد بُثَّت على قضايا الأدب غارة من اللواذع والقوارص ، فنورمت حتى

غَطَّتْ أورامها على كُلِّ تَبَيَّنٍ وَ بَصَرٍ ، إِلَّا مِنْ عَصَمِ اللَّهِ . (ملاحظة ، وفائدة جلييلة : قال ابن البيطار فى كتاب « المفردات » « الدردار » ، هى شجرة البَقِّ ، لَأَنَّهَا تَحْمِلُ تَفَاحَاتٍ عَلَى شَكْلِ الْحَنْظَلِ ، مَمْلُوءَةٌ رَطُوبَةً ، فَإِذَا جَفَّتْ أَوْ نُقِفَتْ ، أَى كُسِرَتْ بِالظَّفَرِ ، خَرَجَ مِنْهَا ذَلِكَ الْبَقُّ ، وَهُوَ الْبُغْوُضُ ، فَاعْلَمْهُ ، انْتَهَى مَا قَالَهُ) .

وَتَبَيَّنَ أَيْضاً تَبَيَّنًا وَاضِحًا أَنَّ دَعْوَى مَنْ ادَّعى مِنَ الْقَدَمَاءِ : أَنَّ الشُّعْرَ مَنْحُولٌ إِلَى تَأْبِطٍ شَرًّا ، أَوْ إِلَى ابْنِ أُخْتٍ تَأْبِطُ شَرًّا عَلَى الصَّحِيحِ = وَأَنَّ الَّذِى نَحْلُ هَذَا الشُّعْرَ إِلَى أَحَدِهِمَا هُوَ « خَلَفَ بْنِ حَيْثَانَ الْأَحْمَرِ » إِمَامُ الْعَرَبِيَّةِ فِي زَمَانِهِ = وَأَنَّهُ هُوَ قَائِلُ هَذَا الشُّعْرِ بِاعْتِرَافِهِ ، كَمَا كَذَبَ عَلَيْهِ دِعْبَلُ الْخَزَاعِى الشَّاعِرُ ، فَانْسَاقَ بَعْضُ الْعُلَمَاءِ فَكَذَّبُوا بِكَذِبِهِ = إِنَّمَا هِىَ دَعْوَى بَاطِلَةٌ ، مِنْ قِبَلِ فَحْصِ الرِّوَايَةِ ، كَمَا يَبِينُ فِي الْمَقَالَتَيْنِ الْأُولَى وَالثَّانِيَةِ ، ثُمَّ هِىَ أَشَدُّ بَطْلَانًا مِنْ قِبَلِ نَقْدِ الْقَصِيدَةِ نَفْسَهَا ، وَدِرَاسَتِهَا دِرَاسَةً صَحِيحَةً .

وَنَحَلَفْتُ ، رَحِمَهُ اللَّهُ ، مَهْمَا قِيلَ فِي قَدْرَتِهِ عَلَى التَّدْلِيلِ وَوَضْعِ الشُّعْرِ ، لَمْ يَكُنْ قَادِرًا عَلَى أَنْ يَبْلُغَ هَذَا الْمَبْلَغَ مِنَ التَّلْبِيسِ بِإِحْسَاسٍ مِنْبَعِثٍ عَنْ « زَمَنِ حَدَثٍ » ، (وَهُوَ قَتْلُ الْحَالِ ، وَطَلَبُ ابْنِ الْأُخْتِ بِثَأْرِ خَالِهِ) ، يَشِيرُ النَّفْسُ الشَّاعِرَةِ حَتَّى تَبْلُغَ ، الْإِسْتِثَارَةَ أَقْصَى غَايَتِهَا مِنَ النُّضْجِ وَالتَّحَفُّزِ ، فَتَفْضِي إِلَى « زَمَنِ تَغَنٍّ » بِغِنَاءٍ يَفِيضُ عَلَى اللِّسَانِ بِلَا إِكْرَاهٍ وَلَا قَسْرٍ ، ثُمَّ يَنْشَأُ بَعْدَ ذَلِكَ مِنْ « زَمَنِ الْحَدَثِ » وَ « زَمَنِ التَّغْنَى » ، ذَلِكَ الزَّمَنُ الثَّلَاثُ ، وَهُوَ « زَمَنُ النَّفْسِ » بِلَا حَدُودٍ تَحْدُهُ ، وَلَا قِيُودٍ تَقِيدُهُ ، فَيَتَحَكَّمُ تَحَكُّمًا كَامِلًا فِي أَلْفَاظِ الْقَصِيدَةِ وَمَوَاقِعِهَا عَلَى مَجَارَى الْأَنْغَامِ ، وَيَتَحَكَّمُ فِي تَرْكِيبِ جَمْلِهَا وَتَقْطِيعِهَا ، وَيَتَحَكَّمُ فِي سُرْعَةِ النِّغْمِ وَبَطْئِهِ ، وَاسْتِرْسَالِهِ وَانْقِبَاضِهِ ثُمَّ يَتَحَكَّمُ فِي « أَزْمَنَةِ الْأَحْدَاثِ » ،

و«أزمة التغنى» بالتشعيب والتشريح والتقديم والتأخير، والتفريق والجمع، ثم يتحكم فى نغم كل إفضاء على حدة، وعلى نغم أجزائه مجتمعة، ثم يتحكم فى توزيع هذه الأنغام حتى ينشأ منها لحن متكامل شامل للقصيدة كلها، فى بناء الأنغام منصبة محكمة النسب مقدرة تقديراً لا يختل.

فمن ظن أن ذلك ممكن أن يكون، فقد نقض أصل «الفر» كله، شعراً كان أو غير شعر، وألغى السر المتحكم، فى الشعراء وفى أصحاب الفنون جميعاً، وهو «زمن النفس»، الذى لا يسلم نفسه وأمره إلى أحد مهما بلغ، إلا لمن كان صادق التعبير عن نفسه، صادق الإبانة عن الدفين من إحساسه، وغير ممكن أن يُشكّل على ناقد بصير مثل هذا، وصدق ابن سلاّم، رحمه الله، حيث قال فى «طبقات فحول الشعراء»، «وليس يُشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضّعوا، ولا ما وضّع المولّدون»، يعنى ما وضعوا من الشعر فى شعر الشعراء. ولكننا بجهلنا معنى ما قال ابن سلاّم، حين جهلنا أصول التقيد والتمييز، وحين بجهلنا دلالة ألفاظ هذه اللغة الشريفة، وحين جهلنا السليقة التى تعين على التقيد والتمييز. وكان البلاء حقّ البلاء، ما نزل بالشعر فى زماننا، إذ وقع فى قبضة طوائف ليس لها أن تقول فيه، لأنها ليست من جهاذة الشعر ولا صيافته، ولا حذاقه، ولا نقاد زيفه من صحيحه، بل سهل لها التكلّم فيه تركّ الحياء من الجهل، وكثافة التبجح بالمعرفة، وقضاء زمان يُنزل الأشياء كلها، ناطقها وصامتها، فى غير منازلها التى خلقت لها.

ولست أدري بعد هذا كله. ماذا أقول فى «أبى عبيد البكرى»، الذى قال حين ذكر أبياتاً من هذه القصيدة: «وهى

قصيدة ، ونمط صعب » ، أكان أبو عبيد يعنى حقاً هذا النمط الذى كشف عنه ؟ أم كان يعنى نمط « بحر المديد ، العروض الأولى » ، حين لاحظ ما لا يحظه من قبله ، من خلل أشعار العرب فى الجاهلية من قصائد طوال فى هذا البحر ، ثم قلة استعمال من بعد الجاهلية لهذا البحر فى القصائد الطوال ؟

يبد أنى أستبعد أن يكون أراد « بحر المديد » المكون من « فاعلاتن » فاعلن ، فاعلاتن « فإن صعوبة دعوى لا يقوم عليها دليل ، وأجزاؤه مشابهة بعض المشابهة لأجزاء « بحر الخفيف » ، ثم لأجزاء سائر البحور فى مواقع أسبابها وأوتادها . وأما إعراض الشعراء عن هذا البحر فلا يمكن أن يكون دليلاً على صعوبته .

فلم يبق إلا ما وصف لك فى آخر المقالة الثانية من طابع هذا البحر ، ومن سطوته على الأداء ، وهى اللغة ، وسطوته على الشاعر ، وهو المترنم = وما قلت من أن أنغامه المتمردة توجب على المترنم أن يكون فى حال مطيقة لاحتمال سطوته وغنوه ، بلا ذل فى خضوع ، ولا تضعف فى لين ، حتى يكون مطيقاً لبشيطه وقبضه ، ولحيته وقلقه ، قادراً على أن يفض عنه أغلال سلطانه بالمهارة والحذق ، حتى يرضى البحر بأن ينقاد انقياد عزيز قادر ، لعزيز قادر يحبه ويرضى عنه .

فإن لم يكن المترنم قادراً مطيقاً ، انقلب عليه البحر وتفلت منه حتى لا يحصل من كد نفسه إلا على اللجاجة والتعب . فهذه هى الصعوبة كل الصعوبة ، فليت شعري هل أراد ذلك المعنى أبو عبيد فى كلمته « وهى قصيدة ، ونمط صعب » ؛ لا أدري ، ولكنى أظن أن الكلمة جرت على لسانه عفواً على السجية ، من أثر هذه القصيدة ووقع أنغامها فى نفسه ، لما قرأها وترنم بها . وأى ذلك كان ، فإنى أجدها

كلمة بصير بجوهر الشعر : إما ناقداً فاحصاً ، وإما متذوقاً تأخذه لروائع الشعر أزيحية واهتراز ، وليس هذا بمستنكر على رجل مثله ، فإنني رأيت له في اختياره ، في كتاب « اللآلي » ، في شرح أمالي القالي » ، نظرات مستحسنة في نقد الشعر ، فرحمه الله وأثابه ، وغفر له ما أوقعتني فيه كلمته من الحرج .

أما الحرج الأكبر ، فهو الذي فذف بي إليه « يحيى حقي » حين أطبقت على جوائبه ، ولكنني قبلت الجحر الذي أجحرنني فيه ، إكراماً له ، ولأيام مضت أكلت سنين من العمر ، ونحن في مثل هذا الذي نحن فيه اليوم من حديث الشعر الجاهلي . ولو كنت باكياً على شيء من أمر هذه الدنيا ، لبكيث تلك الأيام ! وأيضاً ، فإنني قبلته إكراماً لناشئة الشعراء المحدثين والتقاد ، فإن مآل هذا الأمر كله إليهم ، فهم وزنة هذه اللغة بمجديها ، وشرفها ، وجمالها ، وقتها ، لا ينبغي أن يضلّ لهم عنها ، أو يُبغثر إليها خطاهم ، من عمّد إلى إيثر آبائهم من لدن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام إلى يوم الناس هذا ، فسماهم لهم « ثرائاً قديماً » ليجعله عندهم أثراً من الآثار البالية ، محفوظاً في متاحف القرون البائدة ، ينظر إليه أحدهم نظرة من وراء زجاج ثم ينصرف . فإذا أتاح الله لهم ، أو لبعضهم ، أن يطاء هذا الضلال بكبرياء الفن وعظمتيه وصراحيته وحرّيته ، فقد ذلّل لمن بعده وعورة الطريق إلى الدرى الشامخة ، وأزاح من مجرى النهر المتدفق من منابعه الخالدة كل ما يعترضه من صعب ، أشدّها وأعتاها : التوهّم والخوف ، واستطالة الطريق ، والعجلة إلى شيء إن صبر على امتناعه اليوم ، فهو بالغه غداً وحائزه ، ولهذا الختام بقية ، أسأل الله أن يوفّقني إلى إتمامها .

نَمَطٌ صَعِيبٌ ، وَنَمَطٌ مُخَيِّفٌ

أَنَا أَعْمَى ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى ، وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنْ الْيَدِ أَيْدٍ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِصْيَانُ !
أبراهيم العلّاء المعري

جاء الأمرُ كُلُّه اتفاقاً ، فلا أنا أردتُ أن أكتب عن الشعر الجاهلي ،
أو عن منهجي في دراسته ، ولا أنا اخترتُ هذه القصيدة : « إِنَّ بالشَّعبِ
الَّذِي دُونَ سَلْعٍ » ، ولا أنا أثَّرتُ هذا اللُّجَاجَ في تريب أبيائها ، أو في
شأن افتقار القصيدة العربية إلى ما يُسمُّونه « الوَحْدَة » . بل كان أمرى
كُلُّه على خلاف ذلك .

فمنذ زمانٍ بعيدٍ متقدِّمٍ ، أثَّرتُ أن أطرح كُلَّ ما قيل في الشعر
الجاهلي دَبْرَ أُذُنِي ، لأتَّى عاصِرَتُ « مِحْنَة الشعر الجاهلي » منذ فَوْرَتِها
في سنة ١٩٢٥ من الميلاد ، وكنتُ شاهداً ، ثم لم أزل أشاهد الآثار
التي نتجت عنها إلى يومِ النَّاسِ هذا . سمعتُ بأُذُنِي ، وقرأتُ بعيني ،
وتأملتُ بقلبي وعقلي ، فلم يُقنِعْنِي شَيْءٌ مما كان يقال يومئذٍ ، ولكنتُ
ظللت بعدها زماناً مَشْدُوهاً ، كمن وقع من فوق جدارٍ شاهقٍ فَازَتْطَمَ في
طِينٍ لازِبٍ فساخ فيه ، وسُدَّتْ عليه مذاهبه . وما كِدْتُ أخلصُ حتى
عَزَمْتُ على أن أعود أدراجي وحيداً . فارقْتُ إخواني وأقراني وأصحابي
وزملائي ، وأجمعتُ على أن أبدأ الأمر كُلَّهُ من حيث ينبغي أن يكون
البدء .

لم أزل من يومئذٍ أَطُوفُ وحدى في دُرُوبٍ كثيرة ، تتعاقب ثم
تنفصل وتتباعد ، ثم تتعاقب ثم تنفصل - وتتباعد ، وهكذا دواليك .
مضت أعوامٌ طَوَالٍ ، وأنا أدور في مسارب مختلفة من الآداب والعلوم ،
ولكن الذي بقي يشغلني ، في أغمض قرارة من نفسي ، هو الشعر ، ثم
الشعر الجاهلي خاصة . ولا غرو ، فإنَّ بدءَ التمرُّق في نفسي ، بل في
حياتي كلها ، إنما انشَقَّ عن « مِحْنَة الشعر الجاهلي » ، وأنا بعدُ فتى

صغير أخضر، غِرَّ بين الغرارة كسائر زملائى فى الدراسة . مضيت فى غُلُوَاءِ الشباب أَلْتَمَسُ العلمَ والمعرفة والشعر ، وأخوض الغمرات التى يخوضها الجيلُ الذى أنا منه . فمن حيث لا أدرى ولا أتعمد ، صارت كلَّ معرفة أكتسبها ، وكلَّ علم أقتبسه ، وكلَّ تجربة أخوضها ، وكلَّ إحساسٍ أنتفِضَ له ، كأنه رَتَّقَ لهذا الفَتَق ، حتَّى التأم من حيث تهتَّك . فلَمَّا أصبحت بعد سنين طوال ، وقد التأم ما تصدَّع منه ، بدا لى كأتى سُمْتُ كلِّ هذا اللغو الذى أحاط بالشعر الجاهلى ، فأمسكت لسابى وقلمى ، عن الخوض فى أمره ، ثم لم أبالِ بشيءٍ إلَّا بأن أستمتع وحدى ، فى خلوتى ، بقراءة هذا الشعر ودراسته ، ثم بتتبع ما يُقال فيه ، فأجُدُّ لذتى فى الرضى عن بعض ما يقوله أصحابُ الجِدِّ من الدارسين ، كما أجدها أيضا فى تزييف ما يقول فيه الخائضون ممن يُوسم بأنه من الدارسين . وبقي أمرى كلّه مقصوراً على لذّة فى خلوة ! (التزييف ، هنا : ردّ الشيء والحكم عليه بأنّه رديء مغشوش) .

ولست أحب أن أتحدّث عن نفسى ، وما أعالج منها حين أكتب . ولكنتى فى سرِّ ضميرى ، حين بدأت هذه المقالات ، كنت أريد أن أفرغ من الحرج الذى رميْتُ بنفسى فيه ، استجابة لأسئلة « يحيى حقى » عن الشئ الذى سَمَّاه « المنهج العلمى » فى دراسة الشعر الجاهلى . كنتُ أريدُ أن أختصر الأمر اختصاراً ، فأختمه كله بمقالين صغيرتين ، أو ثلاث على الأكثر ، بيد أن الأمر سار على غير ما أريد . فلم أكد أبداً تطبيق بعض منهجى فى دراسة هذا الشعر الجاهلى ، حتّى أفلت الرُّمام . وإذا أنا فى منتصف المقالة الثانية ، أبداً حديثاً عن عروض الخليل بن أحمد ، رحمة الله عليه ، ثم عن « بحر المديد الأول » الذى جاءت عليه هذه القصيدة ، وأقول فى ذلك ما بلغه اجتهدى . ثم أبداً المقالة الثالثة وقد

اختلف الأمر عليّ ، فكان يئنأ عندئذ أنى قد وقعت في صميم الحرج .

فأنا بعد نحو من أربعين سنة ، مضطراً أن أفارق ما ألقته دهوراً طويلاً بلياليها وأيامها ، من الاستمتاع بلذة في خلوة ، وما طال عهدي به من إمساك اللسان والقلم عن الخوض في شأن الشعر الجاهلي . وانتزاع النفس من عاداتها شديد عسير ، والبيان عما طعنته الليالي الطوال والأيام في أعماق النفس بالكتمان أشد وأعسر ، فما ظنك إذا كان انتزاع النفس ، وإرادة البيان مَطْلُوبَيْنِ لأمرٍ هو من السَّعة والتراحب ، ومن الاختلاف والتفرق ، ومن بُعد المُرْتَقَى ، ومن تشعب المذاهب ، ومن وُجُورِ الطريق ، بالمتزلة التي وصفناها مراراً في خلال حديثي عن هذه القصيدة ١٩

ثم زاد الأمر عُشراً ومشقةً ، أتى مُقَيِّدٌ بالحوابِ عن أسئلة بعينها ، وفي نطاق مقالات في مجلة ، وفي مواعيد يصعب التفصّل من التزامها ، وما في كل وقت تطبيق النفوس ، أو نفسى على الأصح ، أن تلتزم بما لا بد من التزامه . عادة ذميمة ولا ريب .

ثم جاء الفرع الأكبر يسوقني إلى أعنف مشقة كُتِبَ عليّ أن أجتازها ، فإن فراق العادة والإلف ردّني إلى السَّاعة التي تمرّقت فيها حياتي ، بل حياة جيل بأسره ، تمرّقت وتبعثرت خطواته ، وذهب في التَّيه ، وفي التَّرهات الصَّحاصح ، كلُّ مذهب . (كما يقول شاعرنا القديم ابن مقبل) .

ولو كان الأمر أمر جيل مضى أكثره ، وبقي أقله مسرعاً إلى غاية كلِّ حيٍّ ، لهان الأمر ، ولكنته جيل ألقى في حياة الأجيال التي جاءت بعده كلُّ ما تمرّقت به حياته ، وتبعثرت به خطواته ، منذ كانت محنة

الشعر الجاهلي ، فتسرّب التمزق والتبعثر خفياً وظاهراً ، فى جيل بعد جيل ، وأنا أشهد وأنظر وأستشف وأتوسّم ، حتى سلّط الله على من يضطرني إلى أن أفارق إلفى وعادتي ، فإذا أنا أجِد من التمزق الذى كان بى منذ دهر بعيد ، كأنه حدث لساعته بآلامه وأوجاعه وكُروبه وغواشيه . وأطبق على الفرع الأكبر .

لِمَن أَكْتُبُ اليوم ١٩ أمّا مَنْ مضى من أقرانى فقد مضى ، وأمّا من بقى منهم فلا حاجة لهم بما أكتب فى أمر « الشعر الجاهلي » . ولكن لا بُدّ مما ليس منه بُدّ ، وأنّى لى أن أتراجع ؟ أفأكتب إذن لأُبرئ ذِمّتى من حيث تورطت فى التعرّض للإجابة عن أسئلة بعينها ، سألها سائل متفكّك من جيلى وأقرانى ، فأتخفّف له وأتفكّكه ، وأغمز بعين ، وأُخرج طرف لسان ، ثم أنفتل راجعاً إلى خلوتى من حيث أتيت لأبكى شجوى ، وأمسخ بالبكاء ما هاجت الذكرى ؟

أم أَكْتُبُ لجيلٍ غَضْرٍ ، تسربت إليه آثار « محنة الشعر الجاهلي » من حيث لا يشعر ، فهو واقع فى الشكّ والحيرة والإعراض وقلة الاحتفال بالشعر الجاهلي وغير الشعر الجاهلي ، كما وقعت فيها وأنا فى غضارة العمر ، حين مرّقتنى الصدمة الأولى ، ولم أنج إلا برحمة من الله وفضل ، ثم ينصبّ ناصب ، ومجهّد مضى ، وصبر على الدّلّ طويل . فذكرت عندئذ ما كشف حيرتى ، مما رواه بعض صغار أصحاب الإمام عبد الله بن المبارك (المتوفى سنة ١٨١ من الهجرة) قال : « كنتُ أسبق إلى حلقة عبد الله بن المبارك بليل مع أقرانى لا يسبقنى أحد ، ويحى هو مع الأشياخ . فقليل له : قد غلبا عليك هؤلاء الصبيان ! فقال : هؤلاء أرجى عندي منكم ، أنتم ، كم نعيشون ؟ وهؤلاء عسى الله أن يبلغ بهم » . فعندئذ أبصرت طريقى ، وعلمت أنّى راكب أوعر الطريقين وأشقهما .

ورأيتنى ظالماً إن أنا أغفلت حقَّ ناشئة الأجيال العربية عامة ، وحقَّ ناشئة النقاد والشعراء منهم خاصة ؛ لأنهم أرجى الفئتين عندى ، وعسى الله أن ينفع بهم ما أخطأ جيلنا أن ينفع به .

والذى دعانى أن أعد نفسي ظالماً إن أنا أغفلت حقهم على إذا كتبْتُ ، هو أنى امتُحِنْتُ قديماً بما يُمتَحَنون به حديثاً ، وكلَّ الفرق بينى وبينهم : أنى تلقيتُ الصدمة الأولى ، وأنا واع لأثرها فى تمزيق نفسى ، أما هم فقد تسرَّبت إليهم آثارها متغلغلة متدسِّسة وهم غافلون . ولولا كتاب من الله سبق ، لكنت اليوم سائراً فى نفس الدرب الذى سار فيه زملائى وأقرانى ، ولا انتهيتُ إلى مثل ما انتهوا إليه من إعراضٍ عن الشعر الجاهلى وغير الشعر الجاهلى . ولكنت أيضاً أحد من يتولَّى قَذْفَ تمزقه فى نفوسهم ليزدادوا تمزقاً ، وأحد من يُعديهم بخطاه المبعثرة حتى تتبعثر خطواتهم على الطريق إلى المصير . ثم لبقى هذا كله لا يشغلنى ، كما لم يشغل أحداً من أقرانى ، فى كثير أو قليل .

فإقراراً بفضل الله وبرحمته إذ هدانى وعافانى ، كان حقاً على أن أجعل ما أكتبه ناظراً إليهم ، باذلاً من الجهد فى الإبانة ما أطيع ، فهم الورثة ، وكلُّ ما نملك نحن ميراث آيل إليهم غداً أو بعد غد .

* * *

وهكذا كان ما كان . لما انقضَّ على يحيى حقي وأخذنى من غفلتى ، ولم يفلتنى حتى هاجنى إلى الكتابة عن قصيدة : « إن بالشَّعبِ الذى دُونَ سَلْع » ، كان من مقادير الاتفاق المحض أن تكون هذه القصيدة جاهلية ، وأن تكون من القصائد التى ذاع فى الناس وشاع أنها

مصنوعة ، صنعها أحد شيوخ الرواية فى الإسلام ، وهو « خلف الأحمر » (المتوفى سنة ١٨٠ من الهجرة) ، ثم نحلها « تأبط شراً ، أو ابن أخت تأبط شراً ، وكلاهما جاهلى هلك قبل الإسلام بدهر . روى ذلك من رواه ، وقاله من قاله من قُدماء علماء الأمة ، كما بيّنت فى المقاليتين الأولى والثانية .

ثم كان من مقادير الاتفاق ، أيضاً ، أن تكون هذه القصيدة نفسها ، من القصائد التى تعرض لها المستشرقون الأعاجم فى زماننا ، فزعم من زعم منهم أن فى ترتيبها اختلافاً ، واقترح لأبياتها ترتيباً آخر .

فهنا قضيتان . القضية الأولى : قضية الفصل فى صحة نسبتها إلى الجاهلية ، أو بطلان هذه النسبة ، والإقرار بأنها مما صنع خلف الأحمر فى الإسلام ، ونحله إلى شاعر جاهلى . وهذه قضية قديمة ، بيد أن الفصل فيها كان خليقاً أن يردنى إلى « محنة الشعر الجاهلى » ، ثم يُفضى بى إلى أكبر قضية أثرت فى زماننا ، وهى دعوى من ادعى أن الشعر الجاهلى ، أو أكثره « منحول » ، أى مصنوع موضوع فى الإسلام ، ثم نسبه الرواة عمداً إلى الجاهلية ، لأسباب فصلها أصحاب هذه الدعوى .

أما القضية الثانية ، فهى قضية الفصل فى ترتيب أبيانها ، وهى قضية حديثة ، وإن كان اختلاف الرواة فى ترتيب أبيات القصائد الجاهلية ، أمراً معروفاً مألوفاً ، بيّنت عِلله ووجوهه فى حديثى عن الرواية فى المقالة الأولى والثانية . ولكن نشأ لهذه القضية الحديثة ذيلٌ سابقٌ تسحبه حيث سارت ، فيثير عِجاجةً يسمونها « وحدة القصيدة » وتكون دليلاً على افتقار شعر الجاهلية ، وغير شعر الجاهلية أيضاً إلى هذه

« الوحدة » . وهذا الرأي طبيعته حرى أن يقذف بى مرة أخرى فى « محنة الشعر الجاهلى » .

فإذا أنا بين طريقين : أولهما ؛ أن أجرد حديثى للكشف عن أصول منهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، وهو عمل لا أدعى أنى قيدته أو كتبته ، وإنما هو شئ مخبوء فى غيب ضميرى ، زكام لم أنبشه ، تقادم عليه الزمن ، يسعبنى منه ما أشاء عند الحاجة أو يستعصى على . فإذا أردت أن أقيده وأكتبه ، كان لزماً على عندئذ أن أراجع ما قضيت عمري كله فيه منذ « محنة الشعر الجاهلى » ، وأن أستقصى كل شاردة وواردة مما وقفت عليه يوماً ما ، أو تنبهت له ، وأن أتبع كل ما كان عوناً لى على استخلاص منهجى فى دراسة الشعر ، وأن أعيد مرة أخرى ما انقضى وفات قديماً من مناقشتى للأسباب (ولا أقول الحجب والبراهين) ، التى بُنيت عليها دعوى من ادعى أن الشعر الجاهلى كله ، أو أكثره ، مصنوع فى الإسلام ، صنعته الرواة وألزقته بأسماء رجال شعراء ، لا يُدرى أكانوا حقاً ، أو لم يكونوا قط فى الجاهلية . ثم أنظر مرة أخرى فى كل قصيدة من شعر الجاهلية ، وكل قصيدة من شعر الإسلام إلى عهد الرواة فى القرن الثانى والثالث ، فأستخرج فوق ما بينها جميعاً فى أساليب الشعر ، وفى الخصائص التى يكون بها الشاعر شاعراً ، من الوجه الذى يفرق بين كلامين ، أحدهما لا شك فى صحته ، وهو شعر الإسلام ، والآخر مشكوك أو مقطوع بأنه قيل فى الإسلام أيضاً ، وإنما هو زور ملصق بالجاهلية.. ثم ما لا يكاد يُحصى كثرة من تفاصيل مشنوقة معلقة بهله القضية.

فإذا ما تم ذلك لى ، عدت فاستخلصت أصول المنهج وقواعده ، فجعلتها أبواباً مُحكمة ، وفصولاً معقودة ، مشفوعة بالحجة والبرهان والمثال والشاهد . وهذا ، كما ترى ، أمر يطول ويشق . فإذا سؤلت لى

نفسى أنى قادر على أن أكتبه فى مجلة ، كان لزاماً على أن أختصره اختصاراً ، فأطرح منه أكثر براهينه وحججه وأمثله وشواهد ، ليكون قواعد عارية مجردة . ولو فعلت ذلك لم يكس لكل ما أقوله قيمة يُعتمد بها ، فيما أرى ، لأن الأمر كله صار تحكماً صبراً ، واقتياتاً محضاً ، ليس لأحد فيه نفع ، ولا ينبغي لعاقل أن يأخذ عن أحد شيئاً إلا بحجة يجب التسليم لها .

أما ثانى الطريقتين ، فأن أأخذ هذه القصيدة ، وما زعم الزاعمون من أنها شعرٌ صنعه « خَلَفُ الأحمر » فى الإسلام ، ثم نسبه إلى شاعر جاهلى ، فأجعلها مثلاً أطبق عليه بعض ما وقر فى نفسى على طول المدى فى مُدَارَسَةِ الشعر الجاهلى ، مع الإشارة فى حلال التطبيق إلى بعض أصول منهجى فى تحقيق نسبة الشعر الجاهلى إلى أصحابه ، وفى تمييز زائف ما يُروى من صحيحه . ثم أأخذ هذه القصيدة أصلاً أطبق عليه منهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، وفى الكشف عن أسرار جماله وروعه وسموه . وهو أشق أبواب المنهج ، لتشعبه وانتشاره ، ولكثرة تفاصيله واختلافها ، ولحاجته إلى ضروب من المعرفة لم تُدرس بعد على وجهها الصحيح ، كقروض الشعر نفسه ، وما فيه من أسرار النغم ، وعلاقتها بمعانى أنفُس الشعراء وأحاسيسهم ونجاربهم ، وكيف يتم بناء الترتم بمعانيها فى لحن واحد متكامل ، نسميه القصيدة ، كالذى حاولت أن أبينه فى الحديث عن « بحر المديد الأول » ، فى طبيعته ، وفى الحالة التى يكون عليها المترتم به ، وأثر ذلك فى شعره . كان هذا الطريق الثانى أيسر الطريقتين على ، وأسرعهما جدوى لمن يقرأ ما أكتب ، على عيب فيه ، فأثرت ركوبه على عَوَارِهِ .

فلما اخترت هذا الطريق الثانى ، طريق تطبيق المنهج ، حرصت

بعض الحرص على تقرير نُبذ من قواعد المنهج وأصوله فى خلال التطبيق ، وأغضيت عن بعض العيب والنقص الذى يلحق هذا التقرير . وذلك أن بعض هذه القواعد والأصول ، لا يُتبيّن وجهه ، ولا ينقشع غموضه إلا بترادف الشواهد المختلفة وتفسيرها وشرحها ، وأنا هنا مقتصر على شاهد واحد لم أتجاوزه ، وهو هذه القصيدة . وأيضاً ، فأنا أكتب ما أكتب مقتيداً بقيد ، لأن أسئلة « يحيى حقى » كانت مقصورة على إحدى القضيتين اللتين مرّ بيانهما ، وهى قضية القصائد المبعثرة فى المراجع ، واختلال ترتيب أبيانها ، وافتقار القصيدة العربية للوحدة ، وما عسى أن يكون كان من جناية الرواية على هذه القصائد . ثم يُعقّب على ذلك بهذا السؤال : « ما هو المنهج العلمى الواجب اتباعه فى هذا البحث ؟ » وهذه أسئلة تستغرق الشعر الجاهلى كلّ ، وما كان من أمرؤاته ورواياته جميعاً ، وتطلب لدراسة الشعر الجاهلى منهجاً شاسعاً جامعاً لما شذ منه ، وما اتفق وما اختلف .

وهذا بلاءٌ وفوق البلاء ، ويحزّ لا ينجو على أهواله سابغ . فاضطررت طلباً للنجاة ، أن أقيّد نفسى بقيد آخر ، هو أن أقصر على هذه القصيدة وحدها مرة أخرى . وتظاّهر هذه القيود على ما أريد أن أكتبه فى تقرير بعض قواعد منهجى المظموّر فى أعماق ضميرى ، يلحق بعض العيب والنقص بهذا التقرير .

فهذا بلاء آخر ، ومع ذلك فهو أهونُ البلاءين ، إن شاء الله .

وأظنّه صار بيننا بعد هذا ، أن ثانية القضيتين هى التى كُتِب لها أن تستأثر بأكثر حديثى فى هذه المقالات . وقد حاولت ، فى المقالة الأولى وبعض الثانية أن أقرر ، فى خلال التطبيق ، بعض قواعد المنهج فى شأن

الرواة ، وفى شأن رواياتهم المبعثرة فى المراجع ، وفى شأن اختلافهم فى ترتيب أبيات بعض القصائد التى يروونها ، وكيف يكون العمل والنظر والاستدلال والحكم فى القضية .

ثم يبيّن فى المقالة الثالثة^(١) أن قضية اختلال ترتيب الشعر قضية معضلة ، لأنها مما يسهّل فيه الدعوى ، والتبجح أيضا . وذكرت أن القدماء قد وقفوا على هذا الاختلال ، وأشاروا إليه كثيراً ، حين جمعوا روايات الرواة وقيدوها فى ديوان مفرد ، ولكنهم قلّما اجترأوا على تغيير الرواية ، حذراً وجرصاً وأمانةً ، وعقلاً منهم أيضاً ، لأنهم علموا أن قضية ترتيب أبيات القصائد ، مع اختلاف الرواية ، أمرٌ صعب على من يرومه ، ولأنّ تيسّر الأداة لمن يُحسن الفصل فيه قليل ، فهابوا ذلك وتجنّبوه وتركوه لمن يحسنه .

وصريخ العقل قاضٍ بأن هذا الأمر ليس بممتنع على من يملك أدواته ويحسنه ، وإن كان الخطر فيه بيّناً ، ولا سيّما فى زماننا ، لأنّ كلّ امرئٍ يمكن أن يظن فى نفسه أنه يحسنه ، كالذى كان من طائفة المستشرقين من الأعاجم ، وهم الذين اتخذوا اختلال ترتيب الأبيات ، واختلاف الرواة فى رواياتهم ، مَرَكَباً ذُلُولاً لإحداث إعادة ترتيب القصائد على ما خَيَّلَتْ . وسهّل لهم ذلك أنهم لا يؤولون إلى علم صحيح بلسان العرب ، ولا يؤولون إلى علم صحيح بفن الشعر فى لغاتهم التى ارتضعوها مع الدُّر من أئداء أمهاتهم ، فأتى لهم أن يؤولوا إلى علم ، أى علم ، بفن الشعر فى لغة العرب ، وفى شعر الجاهلية خاصّة ؟

(١) انظر ما سلف ، ص : ١٢٩ وما بعدها .

ثم هم لا يؤولون إلى وَرَعٍ ولا حَذَرٍ ، أما الذى يؤولون إليه بلا ريب ، فهو ما نفخه فيهم استدارةُ الزمان ودولته من الغطسة والأبهة والفخفة . ومن النظر العالى إلى الحضيض الأسفل ، ولهم فى كل ذلك أساليب وصفها فى مواضع من المقالة الخامسة . وكان أمر هذه الطائفة هيناً ، لو بقى ما كتبوه مدفوناً فيما ألقوا بلسانهم ، لأن كل ما كتبوه لا تكاد تجد له منهجاً يعتمد عليه ، وإنما هى خواطر عارضة ، إذا أنت تحرّيتها ومحصّنتها آلت إلى مثل وسوسة الموسوس . وقد سلف مثل « سيرتشار لزلایل » ، و « نكلسن » ، و « فريتاج » الذى ورط شاعر الألمانية « جوته » ، فيما ورطه فيه من إعادة ترتيب أبيات من هذه القصيدة ، من البيت (١٤-١٧) ، ترتيباً لا يقوم على أساس من العقل ، ولا من الفن ، فضلاً عما فيه من إلغاء روابط اللغة ، وقلة المبالاة بنحو العربية ، أى بكل ما يكون به الكلام مستقيماً مفهوماً .

بيد أن خطر هذه الطائفة ، لم يأت من أنفسهم ، بل من استجاب لما كتبوه من أهل لساننا . فإن من استجاب لهم ، لم يكن يملك منهجاً لدراسة الشعر الجاهلى ، ولم يستبن له أنه للماضين من علماء أئته منهج ، ولأمر ما أحس بافتقار المنهج ، وفعدت به هيئته عن استخلاص منهج يعينه على دراسة ما انتهى إليه من شعر الجاهلية ، فكان لاستدارة الزمان ودولته التى ترفع قوماً وتخفيض آخرين ، أثر بليغ فى توجيهه إلى ما عند هذه الطائفة من الأعاجم ، وأثر أبلغ منه وأنفذ فى نظرتهم إلى ما كتبوا ، وهم سُلخّة من إهاب أصحاب السلطان والغلبة فى زماننا ، فلم يُطَقْ إلا أن ينظر إليهم بالنظر الأدنى إلى القمم المُشَخَّرة ، فسلم تسليم أن لهذه السُلخّة منهجاً فى دراسة آداب العرب ، تضارع منهج علماء هذه الأمم الغالبة وأدبائها فى دراسة آداب لغاتهم وعلومها . وبهذا القياس وحده ،

قرّر أنّ لهم فى دراسة آداب العرب منهجاً ، وأنّ هذا المنهج صحيح محكم ، أى أنّه توهم ، فى الحقيقة ، منهجاً فيما ليس له منهج على الإطلاق .

ومعلوم أنّه ليس لأحدٍ من هذه الطائفة فى آداب أمّته رأى يُذكر ، أو دراسة تُعتمد ، ولو تكلم فى آدابها بمثل الأسلوب الذى يتكلم به فى آداب العرب ، لا تخذوه تحفة يتهاذونها فى الأباطيل والأسمار .

وقد كشفت بتطبيق المنهج الذى استخلصته من دراستى ، عن أنّ دعوى اختلال ترتيب بعض القصائد ، دعوى لا تقوم أحياناً كثيرة على أساس صحيح ، بل مرّدها إلى سوء الفهم = وإلى قلة التحزى عن معانى الكلمات فى موقعها من الشعر = وإلى الجهل بأساليب الشعراء فى بيانهم عن ضمير أنفسهم بهذه الألفاظ والتراكيب = وإلى الإبهام الذى ينشأ من التهاون فى تمييز الفروق بين المعانى المشتركة فى الألفاظ والتراكيب = وإلى العجز عن تمثّل القصيدة بمناهجها ومعانيها وظلالها ، ومواقع جثمان ألفاظها على أجزاء النغم فى بحر الشعر = وإلى ما تتضمنه ألفاظ كل شاعر على جدّته من ألوان الإسباغ والتعرية = ثم إلى الخلط الشديد ينزلق إليه من لا يستطيع أن يفرق بين اختلال الترتيب فى رواية الرواة ، وبين « التشعيث » الذى هو سرّ من أسرار البيان الإنسانى ، إن وجدته قليلاً عند الشعراء من غير العرب ، فإنك واجدّه فى أشعار الجاهلية أشدّ ظهوراً وتفشياً وعمقاً ومهارةً وغموضاً .

وهذا الخلط بين اختلال ترتيب الرواية وبين « التشعيث » هو الذى يؤدى إلى غموض المعانى على ملتمسها ، ثم كان بعد ذلك من أكبر الأسباب التى أثارت من لهج بإعادة ترتيب القصائد ، فزلّ كل زلل ، ثم

كانت أكبر ما أغرى بالفتنة الحديثة ، وهى دعوى افتقار الشعر الجاهلى والإسلامى أيضاً ، إلى ما سموه « وحدة القصيدة » ثم طالت اللّجاجة فيه .

* * *

وأنا إن كنتُ لم أتناول موضوع « وحدة القصيدة » بصريح الذّكر فى هذه المقالات ، فإننى كشفت بتطبيق منهجى على هذه القصيدة ، عن أن « الوحدة » كائنة فى الشعر الجاهلى ، واضحة فيه كلّ الوضوح = وأنّ كلّ عَبتٍ بترتيب أبياتها ، أو ترتيب أقسامها السبعة ، يهدم بناءها هَدماً لا صلاح بعده ، ويدمر نغمها المتكامل ودلالاته ومعانيه تدميراً مُخزياً لمن فعله ، ومهيناً لفنّ الشعراء ، ومذلاً لعقل من يقبله ، فأحببتُ أن أجعل سياق البيان عن القصيدة ، يَدُلُّ بنفسه على أنّ العلة ليست فى خلوّ القصيدة الجاهلية من « الوحدة » ، بل العلة كامنة فى المفهوم الساذج القريب الغور الذى تدل عليه كلمة « وحدة القصيدة » عند من ينظر فى الشعر نظرة خاطفة بلا تأمل ولا تمييز = وأيضاً فى المفهوم الذى هو أشدّ سداجةً وأقرب غوراً ، عند من يتحدث اليوم فيما يُسمونه « التجربة الشعرية » ، أو التجربة الفنية على وجه العموم .

فمن أجل هذا رأيتُه عناءً محضاً أن أفرد هذه اللّجاجة بحديث يقطع تسلسل تطبيق المنهج على القصيدة . وآثرت أن أعمد إلى أشياء ، هى من صميم مشكلة الفنون جميعاً ، فأميّط اللّثام عنها . وهذه الأشياء أعلق بفنّ الشعر ، وأظهر فى فنّ الشعراء خاصة ، ومنها تنشأ « الوحدة » الصحيحة لكل عملٍ فنى . وهى أيضاً أشياء جليلة الخطر ، إذا خرج

العمل الذى يمكن أن يوسم بأنه عمل « فنى » عن غير طريقها ، لم يُغنِ عنه أن يكون موضوعه واحداً ، أى قاصراً على معنى متعائق متماسك متصل .

ثم لا يضُرُّ « العملُ الفنى » أن يكون مختلف الأجزاء ، إذا كان أثر هذه الأشياء ظاهراً فيه ، ووسمها يُّنْأ عليه . بيد أننى تجنبْتُ الإفاضة فى شرح تفاصيلها ، لأننى خِفْتُ أن أخرج بذلك من نطاق البيان عن هذه القصيدة . فمن أجل ذلك اجتزأتُ بحديث موجز فى أطراف منها ، رأيتُ أنَّ الناقدَ والمتذوقَ كليهما ، لا غنى لهما عن إدراكها وتبينها ، وعن معرفة الأثر الناتج عنها .

وهذه الأشياء أصلٌ من أصول منهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، إلّا أننى لم أكن أنوى ، منذ بدأتُ أن أكتشف عنها ، إلّا أننى عملت بها وطبقتها فى نقد القصيدة ، والبيان عنها ، إلى أن انتهيتُ إلى المقالة الخامسة ، فرأيتُ الكلام لا يستقيم إلّا بإمالة اللثام عنها ، فلذلك جاء موضعها متأخراً ، وإن كان حقُّه التقديم . وأيضاً فإنى وجدتُ إغفالها والتغاضى عنها يُفضى إلى بعض الغموض = ووجدتُ أيضاً أنَّ غيابها عن نقدِ النَّقاد وتذوق المتذوقين ، يؤدى إلى بقاء مشكلة « اختلال ترتيب القصائد الجاهلية » مشكلةً بلا حلٍّ ، ثم إلى بقاء ذيلها الحرار الذى يثير غباراً كثيفاً ، وهو الذى يسمونه « افتقار القصيدة العربية للوحدة » . وأراه حسناً أن أُلخَصَ سياق هذه الأشياء ، لأنها تتعلق بحديثنا عما سأل عنه « يحيى حقى » ، وبحديثنا عن تعليق « جوته » على هذه القصيدة .

كلُّ عملٍ فنى نواته حدثٌ ، أو أحداث تتفق أو تختلف فى

معانيها وفي أزمنة حدوثها (وسأقصر كلامي بعدُ على الشعراء) . وهذه الأحداث مفروضة على الشاعر من خارج ، ولا يكون للحدث معنى عند الشاعر أو غير الشاعر من أصحاب الفنون حتى يكون سبباً في إثارة النفس وإفلاقها إلى الانتفاض والتأمل والاستغراق . وآثار الحدث لا يكاد ينقضي زمنها . أما « زمن الحدث » نفسه فهو مؤقت ، لا بدّ من انقضائه بانقضاء الحدث نفسه وانقطاعه . واستجابة النفس لحافز الإثارة التي يُحدثها « حدثٌ ما » ، ثم بلوغ الاستتارة درجةً من النضج والتحفّز والخاض ، يبعث النشاط في جميع آثار الأحداث القديمة المتخلفة الكامنة في سراديب النفس . فإذا تمّ ذلك ، أصبحت هذه الآثار القديمة متأهبةً للالتحام بالحدث الجديد المثير ، متطلعةً للتداخل في ثناياه . وهذا التأهب والتطلع للالتحام والتداخل ، ربما جاء لأسباب تخفى كلّ الحفاء ، لغموض العلاقة بين هذا « الحدث الجديد » وبعض تلك « الأحداث المتقدمة » . بل أعجب من ذلك أن يتمّ الالتحام والتداخل أحياناً ، لمجرد اتفاقهما في شيء واحد هو « درجة النضج والتحفّز والخاض » وإن اختلفا بعد ذلك في جوهر المعنى وفحواه .

وهذا القدر من حركة النفس هو الذي سمّيته « زمن الحدث » ، وهو زمن سريع منقضي لا يقوم بذاته . فإذا بلغ « زمن الحدث » تمامه ، فعندئذٍ ينشأ زمن آخر ، يحتوى « زمن الحدث » بجميع آثاره ، ويهم بإعداده للإفضاء والبؤج، ويوشك أن يحدّد طبيعة أدائه ، وطبيعة نغم التغنى به ، أى بحر القصيد . وحركة هذا الزمن مفروضة على الشاعر من داخل ، وهى حركة معقدة جدّاً ، لتعلقها بأمرٍ معقدٍ يتشابه فيها الإحساس والعقل ، والطائغ الموروثة ، والطائغ المكتسبة ، وسليقة اللغة وسليقة الشاعر ، وكثير لا يكاد يُحصى من التفاصيل .

وهذا الذى سمّيته « زمن التغنى » ، وهو زمن منقضى أيضا ، سريع الخطف ، ولكنه عميق الأثر فى النفس وفى الغناء . ومع ذلك ، فربما تمّ هذا العمل الغريب المعقد فى نفس الشاعر ، وتهياً عندئذ للغناء ، فيجئ عائق يحجب الشاعر عن التغنى ، أى عن الإفضاء والبوح ، فإذا هذه « الأحداث » وآثارها ترتدّ جميعاً عائدة إلى الكُمون فى سراديب النَّفس العميقة . وهكذا دواليك ، مادام المستجيب للحدث وللتغنى حياً ، أعنى مادام « الشَّعْرُ » نابضاً فى نفسه لم يَجْجُل (لم يجبل : يقال : أجبل الشاعر : إذا انقطع ، وصُعب عليه الشَّعر ، وتعرَّس عليه أن يفضى به أو يبوح ، كأنه انتهى إلى جبل أو صحر لا يحيك فيه المِعْوَل) بيد أن هذا لا يضيع سُدى ، فهذا الكُمون الذى وصفْتُ ، وهذه الحركة التى تَمَّت بين « حدث » جديد ، و « أحداث » أخرى عتيقة تأهَّبت للنلقى والالتحام والتداخل ، يتولد منهما فى النَّفسِ زمنٌ ثالث ، هو الذى سمّيته « زمن النَّفس » . وهذا الزمن وحده هو الزمن الدائم الذى لا ينقطع ، وفيه تستقرّ جميع « أزمنة الأحداث » ، و « أزمنة التغنى » وكل ما ينتج عنها من الآثار . ولذلك فهو مركَّب منها ومن آثارها تركيباً شديداً التعقيد ، لا يكاد يُحسّ به إلا من يعاينه ، أعنى الشعراء .

وقد وصفته فقلت : « وزمن النفس خَفِيَ جداً ، كامن فى قرارة النفس الشاعرة ، مندفن فى أعماقها السحيقة . والشعراء يجدونه فى أنفسهم بالقلق والحيرة ، وبالاستبطان والاستغراق ، وإن لم يعبروا عنه باللفظ » .. وأعنى أنهم لا يكادون يدركونه إدراكاً واضحاً مفصّلاً ، وقَلَّما يستطيعون الإبانة عنه وعن نعتة ووصفه ، لأنّ هذا ليس من عمل الشعراء ، ولا كان ممّا يهتمهم أن يُبينوا عنه ، وإنما نُعت ذلك ووصفه ، والإبانة عنه من صميم عمل النقاد وعلماء النفس والفلسفة .

وأظنه صار بيّناً ، بعد هذا السيف المؤجّر ، أن « زمن النفس » هو الموطن الذى تنشأ فيه « وحدة القصيدة » على معناها الصحيح ، سواء اقتصرث على معنى واحد متعاق متشابك متصل ، أو اشتملت على معاني متعددة ، تُمثّل بينها ضروب من الالتحام والتداخل ، تخفى حيناً أشدّ الخفاء ، وتظهر أحياناً ظهوراً يحتاج إلى بيان من الناقد والمتذوق ، يتيسر لهما بالخبرة ، وحُسن الإدراك ، ونفاذ النظر ، ورحابة التأمل ، وذلك لأنّ « زمن النفس » بطبيعته شديد التعقيد ، خفى الخطى ، يُسفر ويتلثم ، كما شاء هو ، لا كما يشاء الناظر المتعجل المتطرف الملول . فهذا الزمن ، كما قلث ، هو الذى يحوز كل آثار « أزمنة الأحداث » ، و « أزمنة التغنى » بتركيبيهما المعقد ، ثم هو الذى يتولاها فى مكانها ويحضرها ، وهو الذى تتولد فيه المعاني ، وتتخلق الألفاظ ، وتنفطر التراكيب تامة التكوين .

ثم لأنه زمن متطاوّل ممتدّ ، لا ينقطع ولا يُنسى ولا يُغفل ، يحتفظ بذخيرة هائلة من الأنغام المختلفة الطوائع ، باختلاف « أزمنة الأحداث » ، و « أزمنة التغنى » ، وهذه الذخيرة الوفيرة تترك سمّتها على الغناء الذى أدرك غاية الإفضاء والبوح ، لأنّ وفرتها وتنوعها على طول المدى ، تُكسب « زمن النفس » قدرة خارقة على التحكم فى نغم الجزء من البيت وفى جرسه ، تُثمّ فى نغم الأجزاء التى يتركب منها البيت ، تُثمّ فى نغم مقطع كامل مركب من أبيات ، ثم فى هذه الأنغام مجتمعة ، حتى يُنشئ منها نغماً موحداً متكاملأ متناسبأ ، هو الذى نسميه « القصيدة » . ثم هو ، فوق ذلك كله ، يُصقل ألفاظ اللغة ، ويُطوّر المعاني ، ويتولّى اختيار أوزان كلمات الشعر ، ويتولى تراكيبها ، ثم يسقطها على أجزاء النغم المتكامل المتناسب المختلف ، من

أول الغناء إلى آخره حيث ينقطع .

وقد كشفت في تطبيقى هذا كله على القصيدة ، عن شئ كثير من أسرار عمل « زمن النفس » ، تستطيع الآن أن تعود إليه وتأمله ، فتراه واضحاً في يانى عنها ، منذ أول أبياتها إلى أن انتهت منه في المقالة الخامسة .

وكان من أهم ما كشفت عنه من عمل « زمن النفس » ، هذا الباب الذى سميت به : « التشعيث » ، وهو باب واسع جداً ، ويحتاج إلى تأمل ونفاذ بصر ، وهو معقد أيضاً ، لأنه اكتسب وجوده من شئ معقد غاية التعقيد ، هو « زمن النفس » ، ثم لأنه متشابك متداخل ، لتعلقه بالألفاظ من حيث هى ألفاظ ذوات معانٍ ، وألفاظ ذوات جرس = ولتعلقه أيضاً بالتراكيب المؤسسة على هذه الألفاظ حتى تكون جملةً فياضةً بأنغامها وبمعانيها = ثم لتعلقه أيضاً بما هو أشد تعقيداً ، وهو بناء الغناء نفسه = ولتعلقه بتوزيع نسب الأنغام على أجزاء الغناء وعلى مقاطعه ، ثم ترتيب ذلك ترتيباً يُفضى إلى نغم واحد متكامل ، هو « القصيدة » .

وفى تطبيق هذا « التشعيث » على القصيدة بيئت أيضاً ما بين « زمن النفس » وأحداث « التشعيث » من علاقة ، وما كان من عمله فى تشعيث « أزمنة الأحداث » و « أزمنة التغنى » فى هذه القصيدة بأقسامها السبعة ، وكيف ربط أبياتها وأنغامها رباطاً لا يُنقض ، وإلا تهدمت القصيدة كلها ، وتهدمت أنغامها ، وآلت أنقاضاً .

ثم دللت أيضاً على فضل « زمن النفس » ، وفضل « التشعيث » فى تسديد خطواتى بين الروايات المختلفة التى وقعت لى وأنا أنقصى

مراجع القصيدة ، وكيف كان أثر وضوح معناها فى نفسى ، حتى اهتديت إلى ترجيح ما رجحتُ فى ترتيب القصيدة ، وفى إقرار بعض الألفاظ دون بعض حين اختلفت رواية الرواة ، وفى تفسير معانى الألفاظ التى جاءت فى القصيدة ، وأساء بعض الشراح فى بيانهم عنها إساءةً بليغةً ، تُفسد الشعر ، وتُطفىئ إشرأقه .

* * *

أما الشيء المدهش الذى تُحيز الألباب = والذى لا أدرى كيف يفسره من يتنصب لتفسيره ، إلا بأن يردّه إلى شرف هذه اللغة وعبقريتها وتكوينها الفذيين سائر اللغات = فهو ما أحدثك الآن عنه .

فقد بينتُ آنفاً فى البيان عن هذه القصيدة أنها بهذا « التشعيب » المحكم الذى تولاه « زمن النفس » صارت غناءً فخماً رائعاً ، تداخلت معانى أنغامه المجردة التى اشتمل عليها « بحر المديد الأول » فى معانى ألفاظه ، ونشأ منهما نغم متصل متكامل من أول بيت فيها إلى آخر بيت . وهذا شيء ممكن أن يقف عنده الناقد والمتذوق وقفة المعجب الذى يحيره العجب من أمر « زمن النفس » ، ومن أمر « التشعيب » .

أما الشيء الذى لا يكاد يُصدق ، فهو أن هذا الجمال الرائع المكنون فى ألفاظ القصيدة العربية ، وفى تركيبها وفى غنائها وفى بنائها ، لم يقتصر أثره على نصّها العربى ، بل انتقل معها إلى ترجمتها اللاتينية التى كتبها « جورج فريتاغ » ، فقرأها « جوته » ، فأخذت بلبّه ، حتى قال فيها ما قال . وهذا من أعجب العجب !

فإن « جوته » حين قرأها مترجمةً إلى اللاتينية فوجئ بهذا « التشعيث » ، وسقط عليه خبط عشواء ، وفرح به فرحاً شديداً ، لأنه شئ لم يألّفه في أشعار قومه ، وإن كان مألوفاً معهوداً مبدولاً عندنا في أشعار الجاهلية . هذا ، على أنّ قدراً كبيراً من أسباب « التشعيث » وعلاقته ودلالاته التي تدلّ عليه من خلال ألفاظ العربية ، مفقود لا محالة في الترجمة ، فإنّ أكثر هذه العلائق اللطيفة التي لا تُدرك إلا بالتأمل والفحص والتذوق النافذ ، يستحيل أن يجد لها المترجم مقابلاً في اللغة التي يُترجم إليها ، إن كان قادراً على إدراكها والنفوذ إليها ، فما ظنك به إذا لم يكن له أدنى علم بها ؟

وهذا « جوته » نفسه ، لم يقع على هذا « التشعيث » إلا خبط عشواء ! وإنّما قلت إنّ « جوته » سقط عليه خبط عشواء ، لأنه وقف على جانب واحد منه ، وهو « تشعيث أزمنة الأحداث » . ولكنى لا أكاد أشك نقرّة أن « جوته » أحس إحساساً مبهماً بأطراف « التشعيث » الأخرى ، وهى التى ضاعت فى الترجمة بلا ريب فى ذلك . وكأنّ هذا الإحساس المبهم ، قد أدرك « التشعيث » وما فقد منه فى الترجمة ، إدراكاً خاطفاً لامحاً أضاء فى نفسه من حيث لا يشعر . وسبب ذلك هو كُمون « زمن النفس » فى قرارة نفسه ، لأنّه شاعرٌ ملء إهابه ، متمرسٌ بالشعر وبمضايقه ، حتى سبر أغواره البعيدة سبراً قلماً أتيج لمثله من الشعراء والنقاد .

وحين فوجئ « جوته » بإدراك « التشعيث » وهو يقرأ القصيدة باللاتينية لا بالعربية ، لم يملك إلا أن يقول: « أروع ما فى هذه القصيدة ، فى رأيّنا أنّ الثثر الخالص الذى يصوّر الفعل ، يصير شعرياً بواسطة نقل الحوادث من مواضعها (وهذا هو التشعيث) ، ولهذا

السبب ، ولأنها تكاد تخلو مخلوؤاً تاماً من كل تزويقي خارجي (الله ذو جوته ، ما أبصره بالشعر !) يزداد جلال القصيدة ، ومن يقرأها بإمعان (صواب الكلام أن يقال : بإنعام ، أى إطالة فكر ، ونفاذ بصيرة ، ولطف نظر) ، لابد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية وهى تنمو وتشكّل أمام خياله » (عن ترجمة بمجلة المجلة ، عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٢٨) .

هذا كلامٌ جليلٌ وفوق الجليل ! بأى حسّ مُزَهَف ، كأنه سينانُ نَافِذٌ ، استطاع هذا الأعجميُّ العبقريُّ أن ينفذَ إلى هذا العمق من خلال ترجمةٍ لائنيّةٍ لهذا الغناء العربيّ الفخم ؟ وبأى بصيرةٍ لَمَّاحَةٍ استطاع أن يغوصَ فيلمح ما أضاعته الترجمة من الأسرار المعقدة الكامنة في الأنغام وفى أجزاء الأنغام ، وما بينها وبين الكلمات والمعاني من وشائج ؟ بأى جسّ وبأى بصيرة بلغ هذا المبلغ ؟ فله ذو من ولدته وأرضعته وحضنته ! ولقد تمنيتُ أن يكون هذا الأعجميُّ عربيّ القلب والعقل والوجه واليد واللسان ! ولكنى أظلمه بهذا التمتّي ، فلو كان ما أتمنى لَضاع بيننا كما ضاع من هو أمثلُ منه ! .

وظاهرٌ كلُّ الظهور من هذه الكلمات النافذة إلى الأعماق ، أن حديث « جوته » عن نموّ الأحداث وتشكّلها من بداية القصيدة إلى نهايتها ، إنما هو حديث عن « وحدة عضوية » كامنة داخل أبيات القصيدة ، كما يقولون ، ولكنه عبّر عن ذلك بغير هذا اللفظ الذى تفشّى فيما يكتبه كتابنا إلى يوم الناس هذا . وأظنه ليس يُعقل أن يتحدث « جوته » عن نموّ الأحداث وتشكّلها من بداية القصيدة إلى نهايتها ، أى من أول بيت فيها إلى آخر بيت ، ثم يكون هو نفسه معتقداً أنّ القصيدة كلّها خالية من « وحدة عضوية » كامنة فيها ، كما جاء ذلك في كلام « يحيى حقي » ! هذا شيء خارج عن حدّ التصوّر ، فيما أظنّ !

ولكنني عجبْتُ لجوته ، مع نفاذه هذا النفاذ المدهش المحيّر ، من خلال ترجمة لاتينية لشعر عربيّ ، إلى أعماق « الوحدة » بين أبيات هذه القصيدة ، ثم مع نفاذه أيضاً إلى ما هو أغمض من « الوحدة » نفاذاً أشدّ إغراقاً لنا في الدّهشه والحيرة ، وهو نفاذه ، من خلال الترجمة اللاتينية إلى « التشعّيث » الذي لا عهد له به في شعر قومه ، والذي فرح به فرحاً شديداً ، والذي ملأ قلبه روعة وإعجاباً حتى قال : « أروع ما في هذه القصيدة ، أنّ النثر الخالص الذي يصور الفعل ، يصير شعرياً بواسطة نقل الحوادث من مواضعها » ، فعبر عن « تشعّيث أزمنة الأحداث » و « تشعّيث أزمنة الغنى » تعبيراً مقارباً لا بأس به = عجبْتُ لجوته ، بعد هذا النفاذ المحيّر كلّهُ ، كيف عمد إلى أربعة أبيات فقط من القصيدة كلّها ، فاقترح لها ما اقترح من ترتيب ، ويكون هذا الترتيب الجديد مدّمراً لما وصفه بأنه أروع ما في القصيدة ، وهو « نقل الحوادث من مواضعها » ، وهذا النقل عنده هو الذي صير النثر الخالص الذي يصوّر الفعل شعراً مَحْضاً !

لم يرد « جوته » في ترتيبه الذي اقترحه ، وذكر علّة اقتراحه ، على أن ردّ الحوادث إلى مواضعها ، أي أنّه لم يزد على أن نقض ما قال ! هذا عجب ! وإذا كان هذا عجيباً من « جوته » فأعجب منه عندي ، أن يقرأ هذا الكلام الذي كتبه « جوته » ، رجلٌ شديد الذكاء والنفاذ أيضاً ، خبّرتُ ذلك منه بطول العشرة والمخالطة ومفاوضة الأحاديث ، وهو « يحيى حقى » ، فيخطئ ما فيه من الدلالة على هذين الأمرين ، وهما : « وحدة القصيدة » و « تشعّيث أزمنة الأحداث » ، الذي سمّاه « جوته » : « نقل الحوادث من مواضعها » ، وهو الشئ الذي أوهم بعض من لا يدري أنّ القصيدة مختلفة الترتيب .

عجبت ليحبي أشدَّ العجب حين قذف هذا الأعجميَّ العبقريَّ المسكين بما هو منه براء ، حين زعم أن « جوته » رأى القصيدة مختلة الترتيب ، فاقترح لها ترتيباً جديداً ، وأنَّ في هذا الفعل « بَصَراً وشهادة من جوته بافتقار القصيدة العربية لوجدتها » ! وهذا نقيض ما دَلَّ عليه كلام الرجل ! ولكن لِمَ العجب؟ وهل في هذه الدنيا عجيب !

وأنا لا أشكَّ في أنَّ الذي أسقط « جوته » في هذه المزلة ، هو سوء ترجمة « فريتاخ » ، وكان الرجل لم يفهم القصيدة كلَّها على وجه صحيح . ثم حُلِّو الترجمة اللاتينية من أكبر خصائص الشعر ، وهو التَّعَمُّ ، فضلاً عن زوال خصائص اللغة التي لا يمكن أن تُترجم . ولو كان هذا الأعجميَّ العبقريَّ عربيَّ اللسان ، لفرَّق تفريقاً صحيحاً واضحاً بين « تشعيث أزمنة الأحداث » وبين ما عسى أن يكون وقع من الرواة ، فأدَّى إلى « اختلال ترتيب القصيدة » .

أمَّا أن يكون « جوته » يتصور أنَّ شاعراً ، حقيقةً باسم الشَّاعر ، يقول قصيدة « مختلة الترتيب » فهذا أمرٌ لا يصدِّقه عاقل . هذا ، على أن ما اقترحه « جوته » لا يدلُّ إطلاقاً على أنه « رأى القصيدة مختلة الترتيب » فأراد أن يُحدث لها ترتيباً جديداً ، بل قال في أربعة أبيات لا غير : إنه من الممكن (من الممكن وحشِب) ، أن يوضع هذا البيت بعد هذا البيت ، وكان الله يحب المحسنين ! إنه مجرد « إمكان » بدا له ، ولا شيء وراء ذلك إلاَّ الغُشاء .

هذا بعض ما أزلَّ « جوته » ، أمَّا ما أزلَّ « يحيى حقي » فشيء آخر ، شيء منشور في المجلة (عدد مارس : ١٩٦٩ ، ص: ٢٨) ، يبدأ بترجمة كلام « جوته » عن هذه القصيدة ، حين أخذ يفصِّل ما تدلُّ عليه

مقطوعاتها (أى أبياتها) ، على ترتيبها التى هى عليه فى عريبتها تقريباً ، فأقرّ الأبيات الأربعة الأولى على ترتيبها فى العربية ، ثم قال إن البيتين الخامس والسادس : « يرتبطان من حيث المعنى بالبيت الأول ، ويقفان من الناحية الغنائية فى غير موضعهما » . وقد أصاب « جوته » حين لمح الارتباط ، وإن كنت لا أدرى كيف فهمه ، ولكنه أخطأ خطأ شنيعاً جداً حين ظن أنهما لا يقفان من الناحية الغنائية فى غير موضعهما . وقد فسرّ القضية الأولى فى المقالة الثالثة والرابعة ، وبينت أيضاً موضعهما من الشعر والغناء ، وأنهما نزلا فى حاقّ موضعهما ، لا فى غير موضعهما . وخطأ « جوته » فى هذا الموضع آت من فساد الترجمة اللاتينية ، ثمّ من ضياع دلالات كثيرة على صواب إنزالهما فى هذا المنزل من القصيدة ، لأنّ هذه الدلالات ضائعة لا محالة فى الترجمة .

وإذا شئت أن تعرف صواب ما أقول لك بنظرة واحدة ، فخذ القصيدة العربية واقراها كما يبتئها ، لتعلم أى فساد واضطراب يقع ، إذا أنت ذهبت مع « جوته » هذا المذهب .

ثم لم يزل « جوته » سائراً على ترتيب القصيدة العربية حتى يبلغ البيتين التاسع عشر والعشرين ، فيقول : « كان من الممكن أن يوضعا مباشرة بعد البيت الأول » . وأعمى نظير فى القصيدة ، يدلّ على أنّه مجرد عبث مضحك جداً ، إذا أنت حاولت أن تفعله فى النصّ العربى ، ولو كان « جوته » عارفاً بالعربية بعض المعرفة ، لاستنكف لنفسه أن يفكر فيه مخطئاً ، وإنّما جلب عليه هذا البلاء ، سوء ترجمة « فريتاج » وفساد علمه بالعربية . ثم ذكر أيضاً البيتين التاليتين ؛ الحادى والعشرين ، والثانى والعشرين ، فقال : « يمكن أن يوضعا بعد البيت السابع عشر » . وهذا أقلّ أقواله فساداً وخيباً ، ولكنّه مع ذلك خطأ فظيع جداً ، لولا

« فريتاج » ، ولولا سوء ترجمته ، ولولا جهله بالعربية لما تورّط « جوته » في مثله . ثم القصيدة بعد ذلك إلى البيت السادس والعشرين مستقيمة عند « جوته » . لم يذكر في شأنها تعديلاً ما .

وهذا ، كما نرى ، وعلى ما ترى من عبثه واضطرابه وفساده ، ليس ترتيباً جديداً للقصيدة ، ولا يمكن أن يكون شبيهاً بترتيب جديد ، إنّما هو خاطئ قائم على مجرد « الإمكان » ، ليس غير ، ومجرد « الإمكان » لا يكون دليلاً يقطع باختلال ترتيب القصيدة ، ثم بما هو أبشع ، وهو « افتقارها إلى الوحدة » !

وأرجو أن تبذل جهداً لا يؤودك ، فتراجع هذا الذى قلته على القصيدة العربية المنشورة ، لتعلم أولاً أن كل الذى قلته صحيح على النظرة الأولى = ثم لتعلم أيضاً أن « جوته » المسكين هوّى حيث يهوى كل من يُصغى إلى هتّئات ثمار « أشجار الدردار » بكمبريدج أو أكسفورد أو برلين ، أمثال « فريتاج » وغيره ممن ذكرنا ومن لم تذكر ! (الهتّئة : الكلام المختلط اختلاطاً لا يُرجى معه نفع) .

ولتعلم أيضاً أنّك لو حاولت فى الأصل العربى ، إنفاذ وصية « جوته » التى اقترحها ، معتمداً على الترجمة اللاتينية ، لخرجت من أن تكون عاقلاً . وإذا كنت ، ولا شك ، عاقلاً ، فهل تصدّق أنّ جوته رأى فى ترتيب هذه القصيدة العربية اختلالاً ، أم الاختلال فى ترتيب عقل من ترجمها له حين ترجمها ؟ وإذا كان ذلك صحيحاً ، وهو كله صحيح بلا شك عندى !! أليس غثاء محضاً أن يتكلم إنسان كلاماً ينسبه إلى « جوته » ، دون فحص ولا تدبّر ولا تمحيص ؟

ثم ألا ترى أيضاً أنّ الألفاظ المبهمة الغامضة ، والجمل المرصوفة

بلا ضابط ولا رابط ، والكلام المركب منهما ، إذا هو جاء فى سياق حافل بأسماء عظماء الرجال ، تسمع له جلبة وهدهدة ، وترى له زهواً وبريقاً ، ثم تلقته الناشئة من النقاد والشعراء ، كان له لمع يخطف أبصارهم ، ثم يكون أضرب شئ على عقولهم وأفكارهم ونظيرهم ، ثم يهوى بهم فى إلف عادة سيئة فى التعبير والفهم ؟ أليس هذا صميم المحنة التى تعانيها أمة العرب اليوم ، فى حياتها الأدبية وفى غير حياتها الأدبية ؟

ومع ذلك فأنا أحب الإنصاف ، وقد نظرت فى هذا كله من ناحية واحدة ، ولكن هناك ناحية أخرى أنظر منها ، لكى أنصف صديقى وخليلى فى هذا المتاع الطويل من مناع الدنيا حتى يُنادى علينا بالرحيل . إن صديقى حين قرأ ترجمة ما قاله « جوته » عن القصيدة ، لم يصبر على تأمل ما قاله فى عرض القصيدة بيتاً بيتاً ، لأنه عمل مُمل إذا لم يقترن بمراجعة هذا العرض على « الترجمة العربية لترجمة جوته الألمانية » ، ثم على الأصل العربى الذى ترجمه « فريتاج » واعتمد عليه « جوته » فى ترجمته .

وليس ظناً أن « يحيى حقى » لم يجد وقتاً لمثل هذه المراجعة المضنية ، ووثق بجوته ثقة المطمئن ، وهو أهل للتقة ، لولا عجمته التى توجب الحذر فى مثل هذا الموضع ، ولولا جهله بالعربية أيضاً ، واعتماده على الترجمة اللاتينية . عجل « يحيى » ، وتدحرج بصبره على هذا العرض المفصل لأبيات القصيدة ، وانزل مسرعاً متخطياً كلام « جوته » الذى نفذ فيه إلى أعماق بعيدة ، حيث كشف له نفاذ بصيرته عن أعجب شئ راعه ، عن « التشعيت » ، تشعيت أزمنة الأحداث وأزمنة التغنى ، فقال إن أروع ما فيها هو : « أن نقل الحوادث من مواضعها ، هو الذى ضمير النثر الخالص شعراً خالصاً = ثم أدرك أيضاً أن هذه

الأحداث المشعّنة بالتقديم والتأخير ليس اختلافاً فى ترتيب القصيدة ، لأنّه لو عدّ تشعيّتها اختلافاً فى ترتيب الأبيات لما قال : « ومن يقرأها بإنعام ، لابدّ أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتتشكّل أمام خياله » ، فأدرك إدراكاً واضحاً أنّ هذا « التشعيث » هو الذى منح القصيدة هذه « الوحدة العضوية » التى تجعل مقاطعها المشعّنة قادرةً على أن تريك الأحداث من البداية حتى النهاية « وهى تنمو وتتشكّل أمام خيالك » .

تدحرج بَصْرُ « يحيى » على هذا كلّ عَجَلًا ، حتى انتهى إلى شىء آخر ، وهو تعليقُ خَطْطُهُ المترجم الذى ترجم كلام « جوته » قال فيه ما نصه ؛ (مجلة المجلة ، عدد مارس ١٩٦٩ ، ص : ٢٨) « هذا مدى إعجاب الشاعر (يعنى جوته) بهذه القصيدة العربية . كما أنّه حين تكلم عن ترتيب المقطوعات (أى الأبيات) ، وإمكان تعديله ، قد فطن (ولا أدري بعد الذى قلته ما معنى « فطن » هنا) إلى أحد عيوب الشعر العربى قديمه وحديثه ، (هكذا بالجملة لا بالقطّاعى !) ، التى طالما نّهت إليها النقاد المعاصرون من العقاد حتى اليوم ، (« من العقاد » تعبير فيه نظر !) ، ألا وهو افتقارُ القصيدة العربية إلى ما نسميه اليوم « الوحدة العضوية » ، وإمكان ترتيبها ترتيباً يختلف عمّا أراده الشاعر لها . (هذا عجيب جدّاً !) ، وسبب ذلك أن البيت ، لا القصيدة بأكملها ، يمثّل عند الشاعر القديم وحدةً قائمةً بذاتها (١١) ولذلك كان من السهل تغيير موضعه من القصيدة (سهل لماذا ؟ هذا لازم !) . ومن المدهش حقّاً (من المدهش ، لا ! من البديهي ، نعم !) أن يفطن شاعر غربى إلى هذه الملاحظة (الدقيقة جدّاً) على شعرنا العربى ، (ولا سيّما إذا قرأه مترجماً من العربية إلى اللاتينية ، أو مترجماً من الألمانية إلى العربية الحديثة !) ،

انتهى نص تعليق المترجم ، وما يتخلله من تعليقى عليه باختصار بين الأقواس ! .

و « يحيى » لم يقرأ سوى هذه الجمل المركبة المرصوفة بألفاظها المبهمة ، فإذا به يعجل فيترجمها فى فاتحة المجلة فى أسطر قلائل ، ينسب فيها إلى « جوته » شيئاً لم يقله ، وذلك حين قال : إنّ « جوته » رأى القصيدة (أى العربية بلا ريب) « مختلة الترتيب » واقترح لها ترتيباً جديداً ، ثم ألحق بهذا مختصر ما قاله المترجم ، فقال : إن فى فعل « جوته » هذا « بَصَرًا وشهادةً بافتقارِ القصيدة العربية لوحدتها » . ويبيّن أن « يحيى » قد زلّ ، وأنّ الذى أزلّه هو هذا التعليق ، ثم ثقته بالمترجم الذى دبّجه على صفحات المجلة .

ولكن صديقى لم يفقد رجاحة عقله ، ولا نفاذَ بصره ، ووقف متعجباً شاككاً غير مُصدّق ، وقُذِفَ فى رُوعه أنّ هذا خلل ومحال لا يستقيم . ولكن اسم « جوته » أوقع الهيبة فى قلبه فتردّد ، وغلب ذكاؤه ونفاذُ بصره ما خامره من التردّد والهيبة ، فأردف هذا الذى ترجمه ولخصه من كلام المترجم بما يوشك أن ينسفه نشفاً . أردفه بهذا السؤال الذى شغلنى وشغل القراء بجوابه : « فالسؤال هو : كيف إذا صَحَّ أنّها فُتات (أى القصيدة) أمدّته بخيط استطاع « جوته » بفضلِه أن يسلك عليه أبياتها فى ترتيب منطقى ؟ أفتكون قصيدة تأبّط شرّاً وصلتنا مختلة الترتيب ؟ » . وهذا ليس سؤالاً ، إنما هو استنكار مذعور .

وصدّق « يحيى » كيف يُمكن ذلك ؟ كيف يستقيم المحال المتنع ؟ وكيف يتأتّى ترتيب منطقى ، لجمل ليس لها « وحدة » تجمعها ، أو تتيح لأحد أن يسلكها فى خيط ، (أو فى دُوبارة على الأصح) ؟

ولولا أنه من الظلم المبرح أن يُلقى على شاعر من أعظم شعراء العالم ، ومن أبصرهم بالشعر ، مثل هذا الكلام كله بلا مبالاة ولا حذر ولا رحمة ، ولولا أن « يحيى » سأل ، وحملنى على جواب سؤاله المذعور رهبةً لمقام « جوته » = لما باليتُ أن أنقل مثل هذا الكلام الذى تعبثُ الأقلام بتحبيره على الورق . ولما باليتُ أيضاً أن أشعل نفسى به ، لولا ما أعلم من ضرره على عقول ناشئة الشعراء والنقاد .

والألفاظُ خطرُها شديد ، وفتكُها بالفكر أشدُّ خطراً ، فمن أجل ذلك لا أملك التهاون فى أمرها ، ولا أستحلُّه لنفسى ، ولا لأحد غيرى ، ومثل هذا النص الذى نقلته آنفاً لا يُناقش ، لأن مناقشة الجمل المرصوفة المبهمة الألفاظ عناء لا يُجدى . وخير وسيلة لبيان ما تشتمل عليه أن تُعرض على وجهٍ من العرض يتكفّل وحده بالحكم عليها !

هَبْ « جوته » قرأ القصيدة العربية فى عريبتها ورآها مختلة الترتيب ، وهذا باطلٌ سابح فى البطلان ، لأنَّ الرجل لم يقل ذلك ولا رآه رأياً ، وإنما أتى فى أربعة أبيات من اختلال ترجمة « فريتاج » اللاتينية = وهبته أيضاً « فطين » إلى أحد عيوب الشعر العريق قديمه وحديثه ، ألا وهو افتقارُ القصيدة العربية إلى ما نسميه اليوم « الوحدة العضوية » ، وهذا أيضاً باطلٌ غارق فى خِصَمِّ البطلان ، بل هو مناقضٌ كُلُّ المناقضة لما قطع به « جوته » نفسه حيث قال : « إنَّ من يقرأ هذه القصيدة بإنعام لابدَّ (أى أنه واجدٌ ذلك على وجه الجزم والقطع) أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهى تنمو وتتشكّل أمام خياله » = هبته رأى ، وهبته « فطين » أليس بعد ذلك رجلاً عاقلاً مدركاً لما يقول وما يفعل ، على أقل تقدير ؟

ولا ريبَ عندى ، ولا عند أحدٍ غيرى فيما أظنّ ، أنّ « جوته »
 أعقلُ وأذكى ، وأبصرُ بخطاه ، من أن يفعل فعلاً ، ثم يقول قولاً ،
 كلاهما يناقض العقلَ والذكاءَ والبصرَ كلَّ المناقضة . وإذا كان هذا
 صحيحاً ، وهو صحيح لا يمارى فيه أحد ، فكيف يعيد هذا العاقلُ
 الذكيُّ البصيرُ إلى « شئ » تسميه العرب « قصيدة » تحكُّماً منهم وكذباً
 = ويكون هذا « الشئ » بطبيعته « رُكاماً » مخنلَّ الترتيب ، معقوداً
 بقوافٍ = ويكون هذا « الرُكام » أيضاً مكوناً من « أشياء » يقال لها
 « أبيات » = ويكون كلُّ بيت منها وحدة قائمة بذاتها ، يسهل تغيير
 موقعها من هذا « الرُكام » المختل الترتيب = وتكون صفة « القصيدة
 العربية » أنّها « شئ مكثوم » مكون من « وحدات » كلُّ « وحدة » منها
 قائمة بذاتها، فلذلك يسهل تغيير مواضعها من هذا « الشئ المكثوم » ،
 لأنّها متفككة لارباط لها = كيف يعيد هذا العاقلُ الذكيُّ البصير ، إلى
 هذا « الشئ المكثوم المتفكك الذى لا رباط له » ، فيُعنى نفسه أىّ عناءٍ
 بأن يقترح له ترتيباً جديداً ؟ أليس هذا سَفْهاً وقلةً عقلٍ ؟

وهب « جوته » كان سفيهاً ، قليلَ العقل ، فعنى نفسه بأن يفعل
 ذلك تسليّة وإضاعةً للوقت ، فهل يمكن أن يكون يتوهم أنّه قادر على أن
 ينشئ بين هذه « المفردات المستقلة المتباينة » على ما وصفنا ، شيئاً يمكن
 أن يسمى « وحدة عضوية » ، أو يوصف بوصف ، يؤدى إلى ما يشبه
 هذه « الوحدة العضوية » ؟ أليس هذا منسأ من الجنون ؟ = وهبّه كان فى
 تسليّه سفيهاً ، قليلَ العقل ، به منس من الجنون ، أفيمكن أن يبلغ من
 أمره أن يجترئ ، فيعرض هذا الذى كان يتسلّى به على الناس ، ثم يقول
 لهم : « من بقرأ هذا بإنعام ، لابد أن يرى الأحداث من البداية حتى
 النهاية ، وهى تنمو وتتشكّل أمام خياله » ، أى أنّه يقول لهم : إننى

أنشأت لكم ، بمهارتى وعقلى وذكائى ، « وحدة عضوية » تنمو بها الأحداث وتشكّل فى « شئ مكّوم » مكوّن من مفردات مستقلة متفككة لارباط لها ؟ أليس هذا جنوناً مُطيقاً ، لا مجرد سفه ، وقلة عقل ، ومسّ طائف من الجنون ؟

مسكين « جوته » ! أئى ظلم مدلّ لقى ؟ ولو علم هذا العبقريّ البائس أنّه ممكن أن يكون فى هذه الأرض من يقرأ شيئاً من كلامه فيفهمه على مثل هذا الوجه ، لحمل كلّ ما كتبه فألقاه فى النار ، فهى عندئذٍ أولى به ، وأحسن له صيانة .

* * *

أمّا هذا الشئ الذى يسمّونه « وحدة القصيدة » ثم دعوى افتقار القصيدة العربية إليها ، فمسألة شديدة الخطر ، يد أئى لم أنصب نفسى هنا لاستيعاب وجوه القول فيها ، ولا للكشف عن الفساد المتراكم فى الحديث عنها ، ولا لبيان بطلانها وتهافتها . ولقد دلّلت دراستى للقصيدة على أنّ هذه « الوحدة » ، بأئى وجهٍ فهمت أو فسّرت ، كائنة فى قصيدتنا هذه . وما من قصيدة غيرها إلّا أنت واجدٌ فيها مثل الذى وجدته أنا ، ووجدته الشاعر العظيم « جوته » فى هذه القصيدة . وأرجو أن أعرض لهذه المسألة مرة أخرى بعد الفراغ من هذه المقالات ، لأنّ الأمر يحتاج إلى استدلالٍ يوضّح صدق ذلك فى « الشعر الجاهلى » ، وغير الشعر الجاهلى . ويحتاج أيضاً إلى طريقة فى التّظّر إلى مفهوم هذه الكلمة « وحدة القصيدة » ما هى ؟ وكيف تكون ؟ ولولا أنّ هذه المسألة قد زلّ عليها رجالٌ كثيرون ، لما كان لها عندى شأنٌ يُذكر ، لأنّ

دعوى افتقار القصيدة العربية إليها ، دعوى لا تقوم على برهانٍ صحيحٍ من دراسة الشعر .

وهى مسألة شديدة الخطر ، لا من حيث مفهومها الساذج القريب الغور الذى أغرق من أغرق عند الحديث عن الشعر القديم ، بل من حيث نتائجها التى أدت إلى إعراض الناشئة من الشعراء والنقاد عن الشعر القديم كله ، ثم نظرهم إليه نظرة استخفاف وازدراء واستهانة ، ثم ما أعقب ذلك من زوال كل اهتمام بدراسة هذا الشعر القديم ، وإعادة النظر فيما قيل فيه ، ثم كان ما هو أخطر من ذلك ، وهو زواله من برامج التعليم الابتدائى والثانوى زوالاً تاماً ، إلا بقية قليلة تُعرض إبراءاً للذمة ، مع فساد البيان عن هذا القليل المزدرى .

ثم ينتهى الطالب إلى الدراسات العليا ، وليس فى قلبه نغم واحد يتردد ، ولا لحظة من جمال يستشرف إليها ، ولا صدًى يرجعه الشعر بين معالم القرون الخوالى ، يُشعره بأنه نسب ممتد فى التاريخ ، لا مولود منبت لم يرث شيئاً يُعتد به ، فلا عليه إن لم يحرص على أن يورث أبناءه شيئاً يستمسكون به ، فيفضى بنفسه ثم بهم إلى الضياع !

ولا أدرى كيف أصبحت مسألة « وحدة القصيدة » وافتقار الشعر العربى قديمه وحديثه إليها ، قضية مسلّمة ؟ فهذا أمرٌ يحتاج إلى تتبع لتاريخ نشأتها ، ثم استفاضتها . ولكن أى شئ يبقى ، أو يمكن أن يبقى من هذا الشعر القديم كله ، إذا كان كل من قرأ ، ومن كتب ، ومن سمع ، يأخذ هذه القضية مسلّمة منذ نشأته ، قبل أن يستكمل أدواته للحكم على شئ من الأشياء ، كأنها إحدى البديهيات المطلقة القائمة على التجربة ، كقولك : « النار حارقة » ؟

وإذا تلقى الناشئ عمن يعلمه صدق هذه القضية الغريبة ، أليس أول معنى يقع فى نفسه بعد أن يشتد عوده : أن أكثر من خمسة عشر قرناً ، كل قرن مئة سنة ، كل سنة ثلاثمئة يوم وأربعة وخمسون يوماً ، مضت على أمة تتكاثر قرناً بعد قرن ، وشعراؤها الميئون عن تجاربها وحكمتها وعقلها وحضارتها ، وعن إحساسها بالجمال ، وعن كل ما يكون به الحي حياً له معاناة يعانها فى هذه الحياة . فيتغنى وترنم = شعراؤها هؤلاء ظلوا هذه القرون الطوال ، بأيامها ولياليها وساعاتها ، يتكلمون بكلام مفكك مبعر ، لا يربط بعضه ببعض شئ ؟

أى أمة هذه ، إذا كان هؤلاء هم شعراؤها ، والتأطيقين عن أغمض ما يختلج فى ضمائرهم ! وكيف تمضى هذه القرون الطوال ، ولم ينشأ فى هذه الأمة شاعر واحد له عقل ، يدل على أنه قادر على أن يفكر تفكيراً صحيحاً مترابطاً ؟ . أليست هذه أمة لا تستحق أى احترام ؟ . وإذا قر هذا فى نفس الناشئة ، فأى شئ بقى لها إلا تنكيس الهامات ذلاً وخضوعاً ؟

لم أستطع أن أخون الأمانة ، فأدع الحديث عن العواقب السيئة التى خلفها غبار هذه القضية المسلمة ، وعمّا تركت من أثر فى حياتنا عامة ، لا فى حياتنا الأدبية وحدها . وكيف أغفل عن كلمة صارت شبة ، لا يراد بها شئ إلا هجاء أمة بأسرها ، هجاء شعرائها ، وهجاء عقولها ، وهجاء وجودها كله فى الشعر وفى غير الشعر ؟ . كلمة تتدسس حيث لا يتوقع المرء أن تكون . وسأضرب لك مثلاً واحداً ، بما وقعت عليه عيني منذ أيام قلائل ، وذلك أن كاتباً سياسياً كتب مقالاً ، فانبرى له من نقده ، فجاء فى رد هذا الكاتب السياسى على ناقدته ما نصه :

« فالمقال ، أئى مقال فيما أظنّ ، بناؤه الفكرة المجملة الأساسية فيه ، وليست فقراته منفصلة بعضها عن بعض ، إنه ليس قصيدة من قصائد الشعر القديم ، يمكن أن نناقش ونعلق على كل بيت من أبياتها بمفرده ، معزولاً عن سائر الأبيات » . (المصور : ١٢ ديسمبر ١٩٦٩) .

وهذا ، كما ترى ، هجاء مرّ ، فيه استهانة وسخرية ، إذ صار الشعر العربى القديم كلّهُ مثلاً مضروباً للتفكك والتمزق ، يستنكف العاقل أن يقع فى مثله . وظاهر أنه ليس فى الدنيا شئ يمكن أن يُضرب مثلاً للتفكك وفقدان الروابط بين أجزائه ، سوى هذا « الشعر القديم » وأنّ هذا الأمر من الظهور بحيث لا يحتاج إلى دليل ، وأنّ مجرد ذكره كافٍ فى الإقناع . فأئى قارئ يقرأ مثل هذا ، فى استدلالٍ عارضٍ ، فى مقالة سياسية ، ثم يخطر له أن يُذهِبَ وقته هدرًا ، فيُنظر إلى كتاب فيه شعر قديم ، فضلاً عن أن يتصفّحه ، فضلاً عن أن يقرأ ما فيه ، فضلاً عن أن يهتمّ به إذا قرأه ، فضلاً عن أن يشتريه بمالٍ اكتسبه بالجهد والكّد والعرق ؟

والكاتب السياسى الفاضل لم يكنب هذا لأنّه قرأ وتدبّر وحكم ، بل كتبه لأنّها صارت قضية مسلمة لا يتماهى فيها أحد ، ولا ينتطح فيها عنزان !

وظاهر أنّهُ لم يتعمّد هذا الهجاء تعمّداً ، ولكنه انحدر إليه بالتلقّى الأول منذ النشأة ، ثم بما أعقبه من إعراضٍ ناشئٍ عن هذا التلقّى . ثم بكثرة دوران هذا الهجاء المُقلِّدٍ حيثما قرأ ، وحيثما سمع ، ثم بفقدان صوت مسموع يُنكر هذه القضية أو يزيّفها . فلم يجد عندئذٍ مثلاً أقرب ولا أحسن من هذا المثل ، يضربه للدلالة على التفكك والتمزق وفساد التركيب .

إنَّ مَنْ يَسْتَهينُ بِمِثْلِ هَذَا ، مَسْتَهينٌ بِمَصِيرِ أُمَّةٍ ، مَسْتَهينٌ
 بِوُجُودِهَا ، مَسْتَهينٌ بِمَاضِيهَا ، مَسْتَهينٌ بِمُسْتَقْبَلِهَا ، مَسْتَهينٌ بِالْإِنْسَانِ
 الَّذِي خَلَقَهُ خَالِقُهُ ، وَعَلَّمَهُ الْبَيَانَ عَنْ نَفْسِهِ . وَمَا الْإِنْسَانُ لَوْلَا الْبَيَانُ ؟
 حَيَوَانٌ أَعْجَمٌ . وَمَا الْبَيَانُ ، إِذَا لَمْ يَكُنْ بَيَانًا عَنْ أَشْرَفِ شَيْءٍ فِيهِ ، وَهُوَ
 الْعَقْلُ ؟ وَمَا الْعَقْلُ ، إِذَا كَانَ هَذَا الْإِنْسَانُ يَسْتَهْلِكُ عَقْلَهُ فِي الْخَطَرَةِ
 بِجُمْلَةٍ لَا يَرِيبُ بَيْنَهَا رَابِطٌ ، ثُمَّ لَا يَزَالُ يَفْعَلُ ذَلِكَ خَمْسَةَ عَشَرَ قَرْنًا أَوْ
 تَزِيدُ ، وَهُوَ لَا يَحْسُ وَلَا يَدْرِي ؟ .

هَذَا خَتَامٌ مَحْزُونٌ أَنْ أَخْتِمَ بِهِ الْقَوْلَ فِي تَانِي الْقَضِيَّتَيْنِ ، أَمَا الْقَضِيَّةُ
 الْأُولَى فَلَهَا حَدِيثٌ آخَرٌ ، لَيْسَ عَنْ هَذِهِ بِمَعزُولٍ .

نَمَطٌ صَغِيرٌ ، وَنَمَطٌ مُخَيَّفٌ

أَنَا أُنْعَمِي ، فَكَيْفَ أَهْدِي إِلَى الْمَنْجَى ، وَالتَّاسُّ كُلُّهُمْ عُمَيَّانُ ؟
وَالْعَصَا لِلضَّرِيرِ خَيْرٌ مِنَ الْعِشَاءِ فِيهِ الْفُجُورُ وَالْعِصْيَانُ !
أبو العلاء المعري

وأما قَبْلُ : فالقضيةُ الثانيةُ ، قضيةُ اختلالِ القصائدِ الجاهليّةِ ، لها عندى ذيلٌ مع ذيلها الذى تجرّه ، وهو « وحدةُ القصيدة » وخلوُّ الشعرِ العربى ، جاهليّته وإسلاميّته ، منها . فهى كما قلتُ ، آنفاً ، قضيةُ « حديثه » الميلاد . ولما كنا نعلم كما علم القدماء من أسلافنا ، أنّ الرواة قد اختلفوا فى رواية بعض القصائد اختلافاً ظاهراً فى عدد أبياتها ، وفى ترتيب هذه الأبيات ، وفى بعض ألفاظها أيضاً ، كان من غير المعقول أن لا تُولد هذه القضية على وجهٍ ما ، إمّا فى زمن الرواة والعلماء القدماء ، وإمّا فى زماننا .

أما الرواة ، فقد أغضُّوا عن هذا الاختلاف ، وإعادة ترتيب هذه القصائد أمرٌ لا يملكون أداتَه ، فاكتفوا بالإشارة إليه أحياناً ، ولزموا حدَّ معرفتهم لئلا يتهوَّزوا فى التحريف والإفساد ، وقالوا : « إنما نحن رواة نَقَلَة ، نؤدى للناس ما أدّى إلينا على الوجه الذى سمعناه ، لا نجتري على ما هو حق خالص لمن يُحسن استخراج الصواب بالعقل ، واستنباط الحفى بالفكر ، هؤلاء هم نقاد الشعر . فإذا قصّر هؤلاء فلا علينا ، وحسبنا أن يؤدّى الأمانة كلِّ راوٍ منا كما أديت إليه » . وكان هذا من تمام العقل ، وبُعْدِ النظر ، وأدبِ العِلْم .

وأما العلماء ونقادُ الشعرِ فى القديم ، فقد صُرفوا عن النظر فى هذا الأمرِ إلّا قليلاً ، لأنهم صُرفوا عن معنى « النقد » كما نعرفه فى زماننا . وشُغِلُوا بتأصيل « علوم البلاغة » ، وبناء قواعدِها ، ثم إلى نقدِ التفاريق والتفاصيل فى الشعر ، دون نقدِ جملةِ القصيدِ والإبانة عن معانيه ،

وتجلية أسرار جماله ، كما قلتُ في شأن « شراح الشعر من القدماء » في أول المقالة الثالثة . فمن أجل ذلك لم نجد في كتب أسلافنا شيئاً يُعتدُّ به ، في شأن ترتيب ما اختلَّ من قصائد الجاهلية ، باختلاف الرواة فيما أدوا إلينا من رواياتهم لكل قصيدة . وبقي الأمرُ على ذلك إلى زماننا هذا ، ثم كان ما كان .

كان ميلادُ هذه القضية لغير ميقاته ، ولم تيسرهُ أيدي القوابل . فلم تُولد سوِيّة الخلقِ مهذّبة ، بل وُلدت لغير تمام ، شوهاء ، مُشَيَّاة الخلق ، سليطة أيضاً (المولود المشيئاً الخلق : - بتشديد الياء المفتوحة -) يختلف الخلق ، الدميم الخبل ، كأنَّ صورته زُكِّبَتْ من شيءٍ من هنا ، وشيءٍ من هناك على غير استواء ولا اتفاق) . جاءت شوهاء مشيئة ، لأنَّها نتائج أعجمى ، استولده المستشرقون الأعاجمُ ممَّا كان معروفاً مألوفاً عندنا من اختلاف الرواية والرواة ، فأرادوا أن يعيدوا ترتيب أبيات القصائد ، لا عن علم بلسان العرب ، أو معرفةً محيطيةً بأساليب حياتهم وفكرهم في الجاهلية والإسلام ، أو عن بَصَرٍ بقرن الشعر وأعماقه البعيدة الغور = بل تبجحاً واستعلاءً وغروراً وتذاكياً أيضاً .

وكان هذا من فعلهم شيئاً لا خَطَرَ له ، لولا أنه صادفَ عندنا نحن أهل اللسان العربي ، فترةً مُحزنةً . لم يلقَ فينا معلمين يردُّون الجائزَ الضالَّ إلى قصد السبيل ، بالعلم والحجة والبيان ، بل لقي من يتقبله مُسلماً ، فرحان معجباً ، ثم مطأطفاً خاشعاً ، ومستكيناً ضارعاً ، ثم يحتفظه خِلْسَةً ويعدو ، وهو يلوذُ بالظُّلال والظُّلمات ، حتى إذا بلغ مأمنه بين أهل اللسان العربي ، سارَ بينهم شامخاً متعالياً ، لا يعرض عليهم ما اختلس كما اختلسه ، بل ليبدِّله ويحوِّره ويغيِّر معارفه بعضَ التغيير ، ويعرضه عليهم في صورةٍ أخرى ، كأنَّها نتائج دراسةٍ مستفيضةٍ

متأنيّة جديدة ، هو صاحبُها ومبتدعُها . وعندئذٍ ولدت القضيةُ عندنا نحن ولادةً جديدةً ، فلم تجئ شوهاء مشيئةً فحسب ، بل جاءت سليطةً أيضاً :

الشُّعرُ القديمُ كلّهُ مختلُّ الترتيب ، فإذا كان مختلُّ الترتيب ، فهو إذن خالٍ من « وحدة القصيدة » . وإذا كانت القصيدة خالية من « الوحدة العضوية » فهي إذن أبيات متفرقة لا يربط بعضها ببعض شيء ، وإذن ، فكلُّ بيتٍ في الشعر العربي ؛ جاهليّه وإسلاميّته ، « وحدة » قائمة برأسها ، يسهل تغييرُ موضِعه من القصيدة ، فيمكن ترتيبُ أبياتها ترتيباً مخالفاً لما جاء به شاعرُها وقائلُها . وإذن فهذا الشعر ، من حيث هو شعر ، لا خير فيه ، وليس ينبغي أن يكون مثلاً يُحتذى ، لأنّه مفكّك معيب ، دالٌّ على فكرٍ مفكّك معيب . وإذا كان في هذا الشعر شيء من الجمال ، فإنّه يكون في البيت بعد البيت ، تصيبه أحياناً وتخطئه أحياناً كثيرة .

فصار الأمر ، كما ترى ، مجردَ هجاءٍ وإقذاعٍ في النُّظر والفكر والبيان ، هذا ما فعله فاعلونا ! والذي فعله الأعاجم ، أو أكثرهم ، عن بعض هذا بمعزل ، وإنّما هم قوم أرادوا أن يجتهدوا بلا علم ولا معرفة ولا بصّر ، وهذا قبيحٌ جدّاً ولا ريب ، ولكنّه لم يبلغ هذا القدر من السُّلطة ، ولا دانه ، إلّا عند عددٍ قليلٍ منهم ، لهم مذاهبٌ معروفة .

وقبل كلّ شيءٍ ، فأنا أكاد أقطع بأنّ هذه القضية الثانية ، كان محالاً أن تُولد بهذه الصورة المفطعة من البشاعة والشُّناعة ، لولا أنها صادفت عندنا فترةً مُحزنةً جدّاً . فنحن نعلم كما يعلم الأعاجم أنفسهم ، أنّه قلّ شعرٌ قديمٌ جاء إلى الناس عن طريق الرواية المتناقلة ، قبل

التقييد والكتابة إلا لحقه ما لحق الشعر الجاهلي من اختلاف الرواة في ترتيب الشعر ، وفي ألفاظه . ولا أظنه مجهولاً أن « الراميانة » و « المهابرات » الهنديتين ، ثم « الإلياذة » و « الأوديسة » اليونانيتين ، وهما من أقدم شعر الجاهلية ، انتقلت إلى الناس متوارثة بالرواية ، دون التقييد والكتابة ، فوقع فيها جميعاً من اختلاف الرواة في ترتيب الشعر وفي ألفاظه ، كمثل الذى وقع فى شعرنا الجاهلى ، لا ، بل الذى وقع فيها أسوأ وأشنع من كل ما تتوهم أنه وقع فى الشعر الجاهلى ، بلا ريب . ومع ذلك فإن الدارسين لم ينتهوا قط فى شأنها إلى مثل هذه النهاية التى حاقت بالشعر الجاهلى ، ثم بالشعر العربى عامة ، ثم باللغة كلها .

وهذه الملاحم الأربعة ، لم تزل إلى اليوم عند ورثتها ، مع اختلاف ألسنتهم اليوم عن لسانها ولغتها ، محفوفة بالتعظيم والتوقير والحيطة ، معززة بدفاع الدارسين عنها ، مهما بلغ من اختلافهم فى شأن اختلال روايتها وترتيبها واختلاف ألفاظها . أما الشعر الجاهلى ، فالذى ناله من التحقير والمهانة وعبث الألسنة والإزراء شئ لا يكاد يُصدق ! ويبدى من لحقه كل هذا ؟ يبدى ورثته أنفسهم ، ولسانهم لم يزل إلى اليوم هو لسان الجاهلية ! كيف كان ذلك ؟ أليست هذه عجيبة لا ينقضى منها العجب !!

فإذا كانت هذه القضية التى وُلدت شوهاء مُشَيِّاة الخلق سليطة تُعد إحدى العجائب فى تاريخ الآداب ، فليس حسناً ولا مُستساغاً أن يترك مؤرخو الأدب تقصّي ميلادها ونشأتها ، إمّا اليوم ، وإمّا غداً .. ولكن الذى أخشاه أن يكون تأجيل تأريخ هذه القضية ، إذا تمادى الزمن ، مُفضياً إلى خفاء معالمها التى تُعين على استجلاء حقيقتها . وهى

حقيقةً بشعةً جداً .. وحسبك أن تعلم أنها لم تكن قضية أدبية خالصة ، لأن القضية الأدبية لا تقوم على ألفاظ من الهجاء ، بل تقوم على دراسة مؤيدة بالبرهان والشواهد ، وبالنفاذ إلى أعماق البيان الإنساني في عُصوره المختلفة ، أى بالتقيد الذى يكشف أسرار الجمال ، كما يكشف بعض ما أحاط به من العيوب . أمّا أن تُفضى « قضية ما » إلى احتقار شامل وازدراء واستهانة واستخفاف ، ثم إلى إعراض ناشئة الأجيال ، لا عن « الشعر الجاهلى » وحده ، بل عن الشعر العربى كلّهُ ، بل عن اللّغة نفسها ، إعراضاً لا مثيل له فى تاريخ الأمم ، فهذا شئ لا تُنتجه « قضية أدبية » .

وقد كانت الفترة التى وُلدت فيها هذه القضية ، فترةً محزنةً فى تاريخنا ، لأنها فترةٌ صَحَبَ ، لا يكاد المرء يدرى من أين جاء ، ولا إلى أين ينتهى ، كأتى كنت أسمع صليل المعاول فى جلاميد صخر يتهاوى بعضها على بعض ، وآلاف الحناجر تضجّ بصرخات الفرع ، وهتافات البشرى . وقد لجئت الأصوات ! ولم تزل إلى اليوم تُجن !

والحديث عن هذه « الفترة المحزنة » متشعبٌ معقّدٌ طويل ، وقد عشتُ هذه الفترة ، ولكن ليس من همى هنا أن أفيض فى الحديث عنها ، فاكتفى بهذه الإشارة ، لئلا تتصور الناشئة أنى أتحدث عن « قضية أدبية خالصة » ، وهم قد أَلْفَوْا تطاول الصَّحْبِ وتعالّيه ، أن يظنوها « قضية أدبية » ، بل أكبر من ذلك : أن صارت « قضية مسلّمة » ، كما وصفتُ فى آخر المقالة السالفة . ولولا أنها عرضت فى أسئلة « يحيى حقى » ، لحاولت أن أخلّى كلامى من ذكرها ، ومن ذكر ذيولها ، ولقصرْتُ حديثى على بعض « القضية الأولى » ، وهى قضية القُصَلِ فى صِحّةِ نسبةِ قصيدتنا « إِنَّ بالشُّعْبِ الذى دُونَ سَلْع » ، إلى

الجاهلية ، وبُطلان نسبتها إلى « خلف الأحمر » في الإسلام . ولكن هذا حسبي وحسب « يحيى حقي » ، غَيْرَ ظَنِّينِ عند أَحَدٍ بالتقصير والتفريط .

ولكنَّ قضية الفضل في نسبة « الشعر الجاهلي » ، كما قلت ، كانت خليقةً أن تسوقني سَوْقاً إلى ما كنتُ وقعتُ فيه من « محنة الشعر الجاهلي » ، أي إلى أكبر قضية أُثيرت في زماننا ، وهي دعوى من ادعى أنَّ الشعر الجاهلي ، أو أكثره ، منحولٌ كُلُّه ، مصنوعٌ موضوعٌ في الإسلام ، ثم نسبه الرواة عمداً إلى الجاهلية لأسباب فصلها أصحاب هذه الدعوى ، فعنداً ما تركت الحديث عن هذه المحنة فيما سلف ، إرجاءً لها ، لا احتجاجاً للأمانة . وشيءٌ قلته ، وينبغي هنا أن أعيده ، هو أنَّ القضية الثانية ، لم تكن قطُّ عن هذه القضية الأولى بمعزل ، لأنها جاءت معها في قرين (أي في جبل واحد) ، ثم استشرى أمرها حتى أفضى إلى ما أفضى إليه ، بعد أن مهَّدت لها « محنة الشعر الجاهلي » كلَّ طريق .

وإذن ، فالقضية الأولى بتمامها هي القضية ، لا يُطبق مؤرِّخ الآداب أن يتجاوزها ، أو يغفلها ، إذا أراد أن يكون ما يكتبه تاريخاً صحيحاً للأدب . وكذلك أنا ، لا أستطيع أن أتجاوزها أو أغفلها ، أو أحتجنها ، وإن كان ما أكتبه الآن ليس تاريخاً للأدب ، بل تاريخاً لمنهجى في دراسة الشعر الجاهلي ، أي تاريخاً لنجاتي من « محنة الشعر الجاهلي » .

وإِذَنْ ، فينبغي أن أجعل الأمر واضحاً كلّ الوضوح . وذلك أنّ
 الفضل في نسبة شعر جاهليّ إلى صاحبه إذا اختلف الرواة في النسبة ،
 يقتضى أن يكون له أصل من الأصول في كلّ منهج لدراسة شعر
 الجاهلية ، وغير الجاهلية أيضاً . وكان من مقادير الاتفاق المحض ، أن
 تكون القصيدة التي دفعت « يحيى حقي » أن يوجّه سؤاله عن « المنهج
 العلمى » لدراسة الشعر الجاهلي ، قصيدة قد اختلف الرواة في نسبتها إلى
 بعض شعراء الجاهلية اختلافاً غير كبير ، ثم تفاقم الاختلاف فجأة حين
 تجاوز عصر الجاهلية إلى عصر الإسلام ، حيث زعم من زعم أنّها ممّا
 صنّعه أحد الرواة في الإسلام ، ثم نحّلها شاعراً جاهليّاً .

والفضل في تفاقم الاختلاف في النسبة حين يتجاوز عصر الجاهلية
 إلى عصر الإسلام ، يتطلب هو الآخر أن يكون له أصل من الأصول في
 كلّ منهج لدراسة شعر الجاهلية . وكذلك انقسمت القضية إلى قسمين .
 وقد حاولت في المقالة الأولى^(١) أن أدلّ على بعض منهجى في الدراسة ،
 وطبقته على اختلاف نسبة القصيدة إلى شعراء كلّهم جاهليّ . ثم
 حاولت في أواخرها ، وفي أوّل المقالة الثانية^(٢) ، أن أطبّق بعض المنهج ،
 إذا تجاوز الاختلاف في النسبة حدّ الجاهلية ، ودخل في حدّ الإسلام ،
 بادّعاء من يدّعى أن القصيدة ممّا صنع راوٍ من الرواة في الإسلام ، ثم
 نحّلها شاعراً جاهليّاً .

وليس من الأمانة أن أتخطّى هذا الموضوع ، دون أن أدلّ على باب
 من المنهج فوطت في الإبانة عنه ، وعمداً ما فرطت . فليس من المعقول
 أن يكون بين أيدينا « شعر » يُنسب تارة إلى الجاهلية ، وينسب تارة

(١) انظر ما سلف ص ٤٦-٥٧ .

(٢) انظر ما سلف ص ٥٨ وما بعدها .

أُخرى إلى راوٍ من الرواة في الإسلام ، ثم يكون كل هُنا أن نُزيّف إسنادهُ الرواية التي رَوَتْ نسبتها إلى هذا الراوي ، كما فعلتُ أنا في آخر المقالة الأولى وأوّل الثانية .

ونعم ، إن تزييفَ الإسنادِ ، واستنباطَ عللِ وَضْعِ الأخبارِ على الرواة ، وعلى غير الرواة ، أصلٌ عظيم من أصول المنهج ، أو من أصولٍ منهجية على الأقل ، إلّا أنّ الاقتصارَ عليه لا يكاد يضمن حلّ المشكلات التي تعرض في هذا الاختلاف المتفاقم في النسبة ، بين الجاهلية والإسلام . ونعم ، قد يكون الاقتصارُ عليها كافياً في كثيرٍ من الأحيان ، وجالباً للاطمئنان لا لليقين ، ولكنه يبقى بعد ذلك كلّ إشكالاً قائماً عند كلّ ثنيّة ، يتهدّد اليقينَ بالشك . فالاستنادُ ، إذن ، إلى هذا الأصل من المنهج وحده ، استنادٌ إلى جدارٍ يُريد أن يُتقَضَّ ا

والذي حملني على إغفال الإشارة إلى ما ينبغي أن يشتمل عليه المنهج من أصولٍ تُقَضُّ هذا الإشكال ، أنّي نظرتُ فوجدت الأمر مُصنّفاً على هذا الوجه :

الأوّل : شعرٌ يُنسب إلى شاعرٍ جاهلي له شعرٌ كثير ، أو قليل معروف ، ويقال : إنّه مما صنع راوٍ له شعر كثير أو قليل معروف .

الثاني : شعرٌ يُنسب إلى شاعرٍ جاهلي معروف ، يُقال : إنه مما صنع راوٍ له شعر معروف بالشعر .

الثالث : شعرٌ يُنسب إلى جاهليّ ليس له شعر معروف ، يقال إنّه مما صنع راوٍ له شعر معروف ، أو راوٍ ليس له شعر معروف .

فرايتُ أنّ الرواة الذين ليس لهم شعر معروف ، أو الأصحّ أنهم

الذين لا يُعرفون في الناس بقول الشعر ، خُطِبهم يسير ، ويكفى في أمرهم تزييفُ إسنَادِ الرِّوَايَةِ ، وإظهارُ بطلانِها من الوجه الذي يمكن أن تبطل منه ، أو إثباتُها من الوجه الذي يمكن أن تثبت منه . وهذا كله قريب ظاهر إن شاء الله . وينبغي أن أقطع هنا بأن هؤلاء هم الكثرة الكاثرة ، وأكثر ما يُنسب إليهم أنهم وضعوه ، البيت والبيتان ، وهذا أمر لا خطر له .

أمَّا الرِّوَاة الذين لهم شعر معروف ، أو الذين كانوا يُعرفون في الناس بقول الشعر ، فهم الخطب كل الخطب ، لا من حيث الحقيقة ، بل من حيث تتعرض الحقيقة لمعاول الشك الأهوج ، إذا أقبل عليها بصحبه وضوضائه وضجيجه . وهؤلاء أيضا تُنسب إليهم صنعة البيت والبيتين ، وهذا خطب يسير . ثم تُنسب إليهم صنعة الأبيات الكثيرة والقصائد الطويلة ، فهذا خطب أي خطب ، كما قلت . وهؤلاء - أيضاً - ينبغي أن ننظر في أمر ما روى من صنعتهم ووضعهم ونحلهم الشعر للجاهلية ، فإما أن نزيّف إسنَادَ الرِّوَايَةِ ، ونُظهِر بطلانَها من الوجه الذي يمكن أن تبطل منه ، وإما أن نثبتها من الوجه الذي يمكن أن تثبت منه . هذا أمر لا بد منه ، وهو مُقدّم على كل شيء عند النظر . ولكن هذا القدر من النظر ، قد يكون غير كافٍ كُلاً الكفاية في طرد قاذح الشك الذي يمكن أن ينخر في اليقين .

وهذا الذي شقته ، ليس نظراً حديثاً في هذا الأمر ، بل هو نظر متقدّم طال عليه الأمد ، فإنّه كان من أول ما عانيت من الفكر ، وأنا أضلّى بلهيب « محنة الشعر الجاهلي » ، وأنا يومئذ فتى أخضر دون العشرين . ومهما يكن مبلغ اطمئناني بعدئذ إلى بُنَيَات الطريق (بالتصغير ، وهي الطُرق الصُّغار التي تشعب من الجادة) ، فإنّي أشهد

على نفسى أنى بقيت متحيراً مُتَلَدِّداً زماناً طويلاً ، لا أكاد أهتدى إلى
جادة تفضى بى إلى يقين لا تُقدح فيه قوادح الريب .

وكان هذا الضرب من التّظنّ فى الحقيقة مفيداً لى ، ولكنه كان
مضللاً لى أيضاً كلّ التّضليل ، وكان مضللاً ، لأنّى جرّدت الأمر تجريداً
فى هذه الأقسام الثلاثة السّالفة ، فأوهمنى هذا التقسيم ، وأنا غارقٌ فى
« محنة الشعر الجاهلى » ، أن الخطب كبيرٌ جدّاً كما وصفتُ آنفاً ،
فأظلمت على الطّرق أو كادت . وكان مفيداً ، لأنّى أقبلتُ من يومئذٍ
على قراءة الشعر الجاهلى ، وغير الشعر الجاهلى ، غير مبالي بأن يكون
مصنوعاً أو غير مصنوع ، وغير مبالي أيضاً بما يقوله القدماء ولا بما يقوله
المحدّثون ، إنما أنا طالب « شعر » لا أبالي مَنْ قاله ، ولا ما قيل فيه ،
وينبغى ، أيضاً ، أن يكون الأمر كلّهُ مردوداً إلى نفسى ، وإلى ما أعالج
منها ، وأنا منغمسٌ فى بحر « الشعر » .

وهذه القراءة الجامحة ، هى التى قذفت بى على أوّل طريق
« المنهج » كما عرفته فيما بعد ، دون أن أكون يومئذ طالباً لمنهج أتبعه ،
وقد كان ذلك كذلك لأنّ لهيب « محنة الشعر الجاهلى » ، لم يكن قد
انطفأ بعد فى نفسى ، فأنا لا أزال أتلذّع من مسّى شعاليله بين الحين
والحين . وشيئاً فشيئاً بدأت أرى مدبّ الطريق يلمع من بعيد ، فإنّ قراءة
شعرٍ بعد شعرٍ ، وديوانٍ بعد ديوانٍ ، مرّة بعد مرّة ، بلا تحديد لجاهلية أو
إسلام ، نبهتني إلى أن أنعم النظر فيما وجدته ، فى رواية الشعر الجاهلى
خاصة ، من الاختلاف فى عدد الأبيات ، وفى ترتيبها ، وفى كثير من
ألفاظها ، وبدأت يومئذٍ فى المقارنة بين هذه الروايات المختلفة ، على غير
أساس صحيح ، كما يبيّن ذلك فيما بعد .

ثم كشف لى طول الصّحبة لشاعرٍ بعد شاعر ، عن أهمّ شىء

دلّنى على الطريق الذى ينبغى أن أسلكه ، ذلك أنى بدأت أحسّ بفرقٍ غريبٍ بيّين ، بينَ شعيرِ شاعرَيْنِ جاهليَيْنِ متعاصرينِ مثلاً ، لا فيما يعالجان من موضوع الشعر ، بل فى طبيعة تركيب الكلام ونغمه . وكان هذا أمراً غامضاً جداً لا أستطيع الإبانة عنه ، ولكننى أصبحت أحسّ نبضه فى قرارة نفسى . وأعاننى على أن أثبتن وقّعه فى نفسى تبييناً واضحاً ، اختلافُ ألفاظِ الرّوايةِ فى رواية الشعر ؛ فكنتُ أجد متاعاً لا يُوصف وأنا أحاول أن أدير البيت أو الأبيات على لسانى ، وفى سمعى ، وفى نفسى ، بروايةٍ بعد رواية ، لكى أحاول أن أقطع لنفسى : أىّ هذه الألفاظ المختلفة أشبه بشعر هذا الشاعر ؟ وكانت تجربة من أعذب التجارب ، أىّ تجربة ، وأىّ لذة ؟ .

وفى هذه الفترة وكنتُ ظننتُ أنى بلغتُ الغاية ! وهذا سفةٌ شديدة كان = ظننتُ أيضاً أنّ من الصواب أن أحاول جمعَ شعرِ الرّوايةِ الذين يُتّهمون بأنهم صنعوا شعراً ونحلوه شعراء الجاهلية ، وأن أجمع أيضاً ما صنعوه من الشعر ونسبوه إلى الجاهلية ، ثم أحاول المقارنة بين شعرهم الذى قالوه ، وبين شعرهم الذى صنعوه ونسبوه إلى الجاهلية ، على أساس من هذا التّدقيق الذى وصفته آنفاً . ونفضتُ الكتُب ودواوينَ شعرِ الجاهلية ، فإذا بى أقف على شيئين غريبين جداً :

الشيء الأول : أن الشعر (وأعنى القصائد ، لا الأبيات المفردة) الذى يقال إنهم صنعوه ونحلوه شعراء الجاهلية ، لا يكاد يوجد منه غيرُ شيءٍ قليلٍ لا يكاد يُذكر ، لا فى الكتب ، ولا فى دواوين الشعراء . ووجدت أيضاً أنّ أكثرَ شعرِ هذه الدواوين ، رواة رواة آخرون ، معاصرون لهؤلاء الرّواة الشعراء ، وهو فى دواوينهم مُثبت بروايتهم وباختلافهم أيضاً .

الشي الثاني : أن هؤلاء الرّواة الشعراء ، الذين يُقال إنهم صنعوا شعراً ونحلوه شعراء الجاهلية عددٌ محدودٌ جداً ، لا يكاد يتجاوز ثلاثة أنفس ، هم : الأصمعي ، وخلف الأحمر ، وحمّاد الرّواية . والأصمعي أقلّهم تهمةً بوضع الشعر ، أمّا الآخران ، فإنّي لم أجِد لهما شعراً يُذكر ، ولا سيّما حمّاد . وأمّا خلفٌ ، فإنّه كان له ديوان حمله عنه أبو نواس ، ولكنه لم يصلنا ، وبقي من شعره شيء قليل جداً في الأغاني ، وفي الشّعْر والشعراء ، وفي الوحشيات ، وفي مواضع متفرقة من كتب تلميذه الجاحظ ، وفي غيرها من الكتب .

فلما تبَيَّن لي ذلك ، انطلمست ما كنتُ أريد من المقارنة . ولكن الشّعْر الذي وقع لي من شعر هؤلاء الثلاثة ، كان لأوّل وهلة شعراً لا يكاد يُعتدُّ به ، وجعلتُ أتذوقه تذوقاً ، فإذا هو هو ، لا يكاد يقارب شيئاً مما قرأت للجاهلية ولا لأهل الإسلام ، ولا لمن يعاصرهم ، أو من كان قبلهم بقليل ، أو من أتى بعدهم بقليل من الشعراء المعروفين . ورأيتُ « خلف الأحمر » أجود هؤلاء الثلاثة شعراً عرفته ، ومع ذلك لم يغزرنّي ابنُ قتيبة (٢١٣-٢٧٦هـ) حين ذكره في كتابه « الشّعْر والشعراء » حيث قال فيه : « كان شاعراً كثير الشّعْر جيّده ، ولم يكن في نُظرائه من أهل العلم أكثر شعراً منه » . وعددتُ هذا من المبالغة في الشّناء ، وأنّ جودة شعره محدودة بقياسه إلى العلماء الشعراء من أشباهه بلا ريب .

ولم يغزرنّي أيضاً قولُ ابن دريد (٢٢٣-٣٢١ هـ) : « وكان خلف أقدرَ الناس على قافية » ، ولا قول تلميذه أبي على القالي (٢٨٨-٣٥٦ هـ) : « كان أبو محرز خلف ، أعلمُ الناس بالشّعْر واللغة ، وأشعَرُ الناس على مذاهبِ العرب » .

وقد أهْمَنِي يومئذ خلف ، لأنه هو الذى نُسِب إليه صُنع : « إِنَّ
 بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ » ، ونُسب إليه أيضاً صُنع قصيدة الشنفرى :
 « أَقِيمُوا بَنَى أُمِّ صُدُورَ مَطِيَّكُمْ » ، وهما من جيّد الشعر ونفيسه ،
 وهما أيضاً ضربان من الشعر مختلفان كلّ الاختلاف !! وهذا عَجَب ! .
 فظننتُ لو أنه كان قادراً على أن يقولهما لرأيتُ تلميذه الجاحظ قد نوّه
 بشعره ، وبقصيدتيه هاتين ، كما نوّه ببعض شعره فى صفة الحيات .
 وكان من العجب المضحك يومئذ أنى وجدتُ الجاحظ قد ذكر أن الناس
 قد وضعوا الشعر على لسان خلف ، وهو الذى أتتهم بوضع الشعر على
 لسان الجاهلية ! وذلك حيث يقول الجاحظ : (الحيوان ١٨١/٤) :

« وقد رأيتُ عند داوُد بن محمّد الهاشمي كتاباً فى الحيات ،
 أكثر من عشرة أجلاد ، (مجلدات صغار) ، ما يصحّ منها مقدارُ جلد
 ونصف . ولقد ولّدوا على لسان خلف الأحمر ، والأصمعي ، أرجازاً
 كثيرة . فما ظنّك بتوليدهم على ألسنة القدماء » .

فكان أمراً مضحكاً ! وإذا كان الجاحظ لم ينوّه بشعر خلف ،
 فيما وصلنا من كتبه ، فكيف لم ينوّه بشعره هذا الذى وصفوا من جودته
 ما وصفوا ، أبو نواس ، الحسن بن هانئ (١٤٥-١٩٨هـ) ؟ وذلك أنّهم
 زعموا أن « خَلَفاً » ، وهو أستاذ أبى نواس ، أحبّ أن يسمّع مرائي
 أصحابه له قبل أن يموت ، وقال لأبى نواس : أرّئنى وأنا حيّ حتى
 أسمع ! فرثاه برجز على حرف الفاء ، وبقصيدة على حرف الفاء أيضاً ،
 فذكر فى شعره هذا : رواية « خلف » التى لا تعجتنى من الضحف ،
 ورفق « خلف » فى التلطّف إلى مُشكل غامض معانى الشعر ، وإبانته
 عن ذلك حتى يشتفى سائله ، وأنه لا يشتبه عليه كلام قط . فاقصر على
 ما هو معروف عن « خلف » من الرواية والدراية ، ولم يذكره بالشعر ،

لا جيده ولا رديئه ، مع أنه كان أولى بأن يذكره بذلك ، إذ كان أستاذة ، وكان هو الذى حمل عنه ديوان شعره كما سلف .

وهذا الديوان فيما ذكر ابن النديم (وقد ألف كتابه فى سنة ٣٧٧هـ) ، مقداره خمسون ورقة ، وقد ذكر تقدير الورقة ، فقال : إن فى صفحاتها عشرين سطراً . فهذه مائة صفحة ، فيها على الأكثر ألفا بيت من الشعر ، بين قصيد ورجز ، وهو قدر وافر جداً من الشعر ، فكيف يُغضى أبو نواس عن هذا إغضاء فى رثاء أستاذه ، وقد أسمعته إتياء حياً ليشتره بذلك ، حتى قال له « خلف » حين سمع هذا الرثاء : « أحسنت والله ! » فقال له أبو نواس : « يا أبا محرز ، ميت ولك عندى خيرٌ منها ! فقال خلف : كأنك قصّرت ؟ قال : لا ، ولكن أين باعُ الحزن !؟ » . وهذه الكلمة الأخيرة كلمةٌ بصيرٍ بأعماق الشعر ، لا يُدرکه خلف ، ولا غيرُ خلف من الرواة .

فهذان تلميذان لخلف ، لا أجدهما اعتدّاً بشعره اعتداداً يُذكر ، مع طول سماعهما منه ، فكيف أعتدّ بما يقوله من تأخر ميلاده ، ولم يسمع خلفاً ولم يره ؟ ثم رأيت أيضاً ناقداً بصيراً ، واسع المعرفة بالشعر والشعراء ، لا أكاد أشك أنه رأى ديوان خلف ، الذى رآه ابن النديم فى سنة ٣٧٧ هـ ، وهو أبو بكر محمد بن يحيى الصولى النديم (١٠٠٠-٣٣٥هـ) ، يقول : « هذا الخليل بن أحمد ، وحماد الراوية ، وخلف ، والأصمعى ، وسائر من يقول الشعر من العلماء ، ليس شعرهم بالجليد من شعر زمانهم ، بل فى عصر كل واحد منهم خلق كثير ، (يعنى من الشعراء) ، ليس لجماعتهم علم واحد من هؤلاء ، وكلهم أجود شعراً » . فإذا كان شاعر له ألف بيت من الشعر ، ثم لا يكون شعره

بالجيد فى شعر زمانه ، فكيف أصدّق ما قاله ابنُ قتيبة ، وابنُ دريد ، وأبو
على القالى فيما زعموا ؟

وكنْتُ ولم أزلْ ، غيرَ قادرٍ على أن أفارق حكمَ العقلِ إلى حكمِ
الهوى ، ولا أنا بمستطيع أن أُصيخَ إلى وساوس الشكِّ ، وقد نطقتُ
دواعى اليقين ، فرأيتُهُ عبثاً محضاً أن أشغل نفسى بأمر هذه المقارنة التى
تخيّل لى ظئى يومئذٍ ، أنى بالغ فيها مبلغاً ، وواجد فيها ما أرغْتُ من
طلب الهدى والصواب . وهكذا طويْتُ هذه الفترة بقضّها وقضيضها ،
وطرحتُ « محنة الشعر الجاهلى » دَبرَ أذنى ، وانصرفْتُ إلى الشعرِ
وحده ، وأبغضُ شىءٍ إلى كلمة « المنهج » وحديث المنحول وغيرِ
المنحول .

* * *

هذا ما كان ا فلما أُلجِئتُ إلى كتابة هذه المقالات ، وكان
الاختلاف متفاقماً فى نسبة هذه القصيدة بين الجاهلية وبين الإسلام ،
وكان المتهّم بصنْعها راويةً شاعراً ، وهو خلف الأحمر ، (المتوفى سنة
١٨٠ من الهجرة) ، كان من حقّ البيان عن المنهج أن أذكر أن صريح
العقل قاضٍ بالمقارنة بين شعر « خلف » ، أو ما بقى منه على الأصحّ ،
وبين هذه القصيدة التى زعموا أنه صنّعها ونحلّها شاعراً جاهليّاً = إذ ليس
معقولاً أن يكون بين أيدينا « شعر » يُنسب إلى الجاهلية ، صنّعه راوية
شاعرٌ فى الإسلام ، وبينهما دهر طويل ، ثم يقتصر على تزييف الخبر عن
ذلك ، مهما بلغت الحجة فى تزييفه من السداد والإصابة .

ولكنى رأيت أنّ الحديث عن هذا الباب من المنهج ، أعنى « باب المقارنة » ، يحتاج لإيضاح معناه وتأصيل حدوده إلى جهدٍ جاهدٍ فى تخليص زيف ما يُروى من صحيحه ، قبل البدء فى الحديث عنه ، كالذى رأيت فيما يقال من اتهام « خلف » بصنع الشعر على لسان الجاهلية ، وأنه كان شاعراً جيّداً الشعر ، وأنه كان أقدر الناس على قافية ، وأنه كان أشعر الناس على مذاهب العرب ! وأشبه ذلك مما لا يستطيع أحد أن يجد له ما يحققه أو يثبتته ، إلّا أن يحمله حكم الهوى على مفارقة حكم العقل ، وإلّا أن تطيش به وساوس الشك عن لوائح اليقين .

ورأيت أيضاً أن لو كانت « المقارنة » ممكنة ، بوجود شعريّين حاضريّين ، تتم « المقارنة » بينهما ، لا تقتضى ذلك ، قبل البدء ، أن أضع « منهجاً » تتم به هذه المقارنة على وجهٍ يُرتضى . وما دام الأمر منوطاً بالشعر وحده ، فلا بدّ لى أن أبدأ أيضاً بتحديد خصائص « الشعر » ، وما هى ؟ وكيف مأتاها ؟ وما يميّز شاعراً من شاعر ، فى أساليب البيان وحدها ، حتى أستطيع أن أبين الفرق بين الشعريّين اللّذين طلبتُ « المقارنة » بينهما ، دون أن ألجأ إلى ما لجأ إليه غيرى من الألفاظ المبهمة الغامضة ، نحو : « الضعف ظاهر ، والاضطراب واضح ، والتكلف يبين ، والإسفاف يكاد يلمس باليد ، وهذه رقة إسلامية ظاهرة ، وهذه سهولة فى اللفظ والأسلوب لا يمكن أن تضاف إلى شاعر قديم ، والتوليد فيها يبين » ، وأشبه هذا الكلام ممّا يمكن أن يُتبدل باللسان ، ولكن لا يمكن تحقيقه بالبرهان ، بل هو كلامٌ مبهم مرسل ، لا يؤسّس « منهجاً » يطمئن إليه العقل ، ولا يُعين على تذوق الشعر ، أو على تمييز الفرق بين شعر وشعر ، وبين شاعر وشاعر ، فضلاً عما فيه من

شناعة التحكُّم ، وعما يؤدي إليه من الضرر ، وقد كان ، باعتياد الناشئة أن يقتنعوا بغير دليل من العقل .

فلم أجد لى من الحرج والتشُّت مخرجاً ، سوى أن أعِدِلَ جملة عن هذا الباب من المنهج ، « باب المقارنة » ، إلى أهم أبواب المنهج ، وهو « باب دراسة الشعر ونقده » ، فقد ظننتُ أن هذا الباب خليق أن يجمع خلاصة ما يتفرق فى أبواب المنهج . واعتمدت هذا الرأى ، وسيرتُ عليه ، ورأيتُ أنى إذا وُفِّقْتُ فيه إلى إظهار ما فى القصيدة من أسرار جمالها ، ومن دقة تركيبها وبنائها ، ومن تدقِّق ألفاظها بمعانيها ، ومن تحمُّد ألفاظها على أنغامها ببراعة مُحْكَمَة ، ومن فخامة أنغامها ودلالاتها على المعانى ، ومن انغماس ألفاظها وتراكيبها وأنغامها جميعاً فى أحداثها انغماساً يقطع بصدورها عن شاعر عاشت الألفاظ والأحداث والأنغام فى نفسه حتى نَضِجَتْ شعراً يُتَغَنَّى به = كان ذلك دليلاً لا يكاد يُنْقَض على أن شاعرها شاعرٌ متميزٌ بخصائص الشعر . وإذا بان هذا التميز ، سهَّل عندئذ أن يُقارَن شعره بأى شعر غيره ، سواء كان شعر خلف ، أو شعر تأبَّطَ شراً ، أو شعر الشُّنْفَرى . وهم الثلاثة المعروفون الذين اختلفت الرواية فى نسبة القصيدة إلى واحد منهم بعد واحد .

وكان من حقِّ « باب المقارنة » ، أن أوازنَ بين هذا الشعر وبين شعرهم ، حتى أخلصَ إلى نفى نسبتها إليهم ، وأنسبها إلى « ابن أخت تأبَّط شراً » دونهم .

أمَّا « الشُّنْفَرى » و « تأبَّط شراً » ، فشاعران جاهليَّان عظيمان ، مع قلة شعرهما . فلولا أن يخرج الأمر عن حدِّه فيطول ، لكان صواباً كلُّ الصواب أن يعنَى المرء نفسه بدراسة شعرهما مثل هذه الدراسة ، ثم

يقارن. بين شعرهما وبين هذه القصيدة ، لأنه إذا فعل ، فسوف يخلص إلى فوائد لا أستطيع الآن أن أقدرها قدرها ، ولا أن أحدّد مقدار ما تأتي به من الخير لفرق الشعر نفسه ، ثم لقضية الفصل في نسبة القصائد إلى شعراء الجاهلية ، ولصحة هذه النسبة إلى الجاهلية خاصة دون الإسلام .

وأما خلف الأحمر ، أو غير خلف من الرواة الإسلاميين فأراه عتياً محضاً = إلا أن يُراد تقرير أصل ثابت في مسألة وضع الرواة الشعر على ألسنة الجاهليين = أن يتبدل المرء في هذه المقارنة جهده ، لأن ما بقى من شعر خلف ، مثلاً ، مباين كل المباينة لهذا النمط من الشعر . ولأنه ، أيضاً ، يكاد يكون محالاً محضاً عند النظر ، أن يستطيع رجل من الرواة = عاش آمناً سالماً معافى بين الكوفة والبصرة ، في القرن الثاني من الهجرة ، وقضى أكثر أيامه ولياليه في رواية اللغة والغريب والشعر ، وفي العلم بالنحو والنسب والأخبار = أن ينغمس هذا الانغماس المدهل ، في أحداث غير متاحة لمثله في عصر الإسلام أن يعانها أو يشهدها ، وأن يُبين عنها بتوهج ساطع يتلألاً ، لا يكاد يخفى أثره في كل لفظ من ألفاظ القصيدة ، وفي كل نغم من أجزائها وأبياتها على حدة ، ثم في أقسامها السبعة جميعاً ، ثم في نغمها المتكامل من أول بيت إلى آخر بيت . هذا ، لعمري ، محال . ويزيده استحالة أن يكون خلف قد سلط على كل هذا الحذق ، وكل هذه البراعة ، فيتجشّم منهما ما يتجشّم ، لكي يضع شيئاً فخماً على لسان جاهلي ، ثم يتجشّمه ، أيضاً ، لغير غرض ظاهري !

وفوق ذلك كله ، أن لا يتم لخلف سلطاناً على المهارة والحذق ، إلا وهو يرتكب هذا الأمر الغريب الذي لا يكاد يصدق = ثم يذهب عنه سلطانه وتحوّنه المهارة والحذق ، في شعره الصحيح النسبة إليه ، والذي

حملة عنه تلميذه أبو نواس الشاعر ، ولم يظفر منه بِذِكْرِ حين رثاه حياً .
والذى يقرؤه أحدُ النقادِ الفحول ، فلا يَحُلَى منه بطائل ، إلا بأنه شعر
ليس بالجيّد فى شعر زمانه ، وأن عامة شعراء زمانه أجود شعراً منه ! .
هذا عجبٌ وفوق العجب ! شعرٌ يضعه خَلَفٌ متصديقاً به على الجاهليّة ،
ليس به « باعث » كما يقول أبو نواس ، فهو شامخٌ فوق الجيّد ، وشعرٌ
هو شعره الذى يُنسب إليه ، وخلق أن يكون له « باعث » فهو ساقط
دون الجيّد ! أى شىء هذا ؟

ولكن عسى أن يقول قائل : فإن لذة الوضع وحدها ، (أعنى وضع
الرواة الشعر على لسان الجاهلية ، لاغير) ، « باعث » ، أقوى وأحدق
من بواعث الشعر عند الشعراء ، ولا سيّما إذا كان الراوية الوضع شاعراً
من الرواة الذين « فسدت مروءتهم » !

فأقول : وهو كذلك ! فهذا رأى لا طاقة لى برّده ، لأنه خارج من
حدّ ما أنعم الله به علينا وعلى الناس !

* * *

وكذلك اعتدلت القضية ، وصارت بيّنة المعالم والحدود ، فإنه لا
يُوصَل إلى تأصيل قواعد « باب المقارنة » من المنهج ، إلا بعد تأسيس
« باب دراسة الشعر ونقده » ، كما رأيت ، وإلا لم يكن للمقارنّة
معنى ، ولم تكن للمقارن عندئذٍ وسيلةً سوى الإغراق فى إرسال الكلام
المبهم تحكماً بلا ورع ، كقولهم : « الضعف ظاهر ، والتكلف

يُن... إلى آخر هذه السلسلة المُقْنِعة ، أعنى المقنعة بلا بَيِّنَةٍ ولا حُجَّةٍ |

فلما اعتدلت القضية ، أدركتُ أنَّى قد غرُزْتُ بنفسى تغريراً ، لو
فُتِحْتُ « بابَ المقارنة » . فقد علمتُ أنَّه سوف يأتينى بأمرٍ يُفْظَعْنى أن
أُطِيقه ، أو أن أتوهم أنَّى قادر على أن أحمل وحدى وَزَرَ الإِبانة عنه ، ولو
أوتيت من الغُرورِ والتَّزْقي ، أضعاف ما أوتى غيرى ممن عرض لأشعار
الجاهلية بغير حقِّها . ولم أجدنى عندئذٍ مطيقاً إلاَّ لباب دراسة الشعر
ونقده ، فعسى أن يتاح لى أن أوضِّح بعض معالم الطريق لمن يريد أن
يسلكه ، وكان هذا حسبى ، غيرَ ظَنِّينِ ، إن شاء الله ، باحتيجان
الأمانة .

من أجل ذلك كلُّه أعرضتُ عامداً عن الحديث ، فى هذا الباب
من المنهج « باب المقارنة » ، وحمدتُ الله على النجاة منه ، وسألته
المغفرة والرحمة لشيوخ هذه الأمة وأوائلها ، من زُواة الشعر وعلمائه
ونقاده القدماء ، فإنهم = مع سعة علمهم بالشعر وغير الشعر ، ومع وفرة
أشعار الجاهلية والإسلام على مَدِّ أيديهم برواياتها المختلفة ودواوينها ، ومع
قرب زمانهم من زمان الجاهلية ، ومع ما يجدونه فى أنفسهم من القدرة
على « التذوق » الفاصل ، ما لا نستطيع نحن أن نجد بعضه إلاَّ بعد الكدِّ
والتعب . وضياح العمر = لئنهم ، رحمهم الله ، أعرضوا عن « باب
المقارنة » ، وتَخَطَّوْهُ ، واقتصروا على أداء الأمانة كما أُدِّيت إليهم ، إذ
وجدوا فى قَرَارَةِ أنفسهم أنَّ مُقْتَحَمَ هذا الباب ، إمَّا هالكٌ ، وإمَّا ناجٍ ولمَّا
يكد .

والآن ، صار لزماً علىّ ، حتى أخرج من شناعة التقصير

والتفريط ، وأبرأ من إثم احتجاج الأمانة = أن أزيد الأمر وضوحاً وبياناً .
 فإننى علمتُ علماً ليس بالظنُّ أنَّ « باب المقارنة » من المنهج الذى أفنيت
 فيه شبابى كله وكهولتى ، باب جليل الخطر مخوف ، وبحرٌ لُجى
 رجاف ، ومُفتَحُهُ نَهَبٌ للغوائل ، إلا أن يدْرِع الأناة والحذر . وأنا وإن
 كنتُ قد قَصَرْتُ أمره هنا على شعر الجاهلية والإسلام ، إلا أنه بابٌ
 « جائع » ، يُفضى أيضاً إلى « مقارنة » ، آداب بعض الأمم ببعض ، فهو
 بابٌ شامل ، لا ينبغي الاستخفاف بأمره ، بيد أنى رأيْتُ ، فيما رأيْتُ ،
 أنَّ كل مَنْ أطاق الاستخفافَ به فعل ؛ لأنه ، لاتساعه اتساعَ اليمِّ الذى
 لا تُرى سواحله ، يحتمل هزل الهازلين ، كما يحتمل جدَّ الجادين ،
 ولجُجِه المتلاطمة كفيلة بإغراق عيب من هزل ، وإخفاء إحسان مَنْ
 جدَّ ! وإذا كان الاستخفاف به فيما لا حدَّ له جائزاً ، فإن الاستخفاف به
 فيما له حدٌّ معروف غير جائز ولا مُروض .

فلذلك أثرتُ هنا أن أختتم حديث « باب المقارنة » ، بما ينبغي من
 نعته وصفته ، فى شعر الجاهلية والإسلام ، دون غيرهما من فصوله .
 وسأختصرُ القول اختصاراً ، فذلك أَوْضَحُ للثَّعَبِ والصَّفَةِ .

إذا وقع الاختلاف فى نسبة شعرٍ إلى شاعرَيْن جاهليَيْن أو أكثر ،
 لم نجد سبيلاً إلى الفصل فى أمر نسبة هذا الشعر بالمقارنة ، إلا بعد أن
 تؤسَّس « باب دراسة الشعر ونقده » ، كما سلف ، فإذا فعلنا ؛ فعلينا أن
 ندرس شعر كلِّ واحدٍ من هؤلاء الشعراء على حِدَةٍ ، ثم ندرس الشعر
 المختلَف فى نسبته مثل هذه الدراسة ، وعندئذ يتاح لنا أن نقارن بين هذا
 الشعر وبين أشعارهم ، وعسى أن يصل المرء إلى تحكم فاصل ، أو حكم
 مقارب للسداد . وهذه هى الغاية التى تُطبق بلوغها . وكذلك الأمر ، إذا
 كان الشعر إسلامياً ، وكان الشعراء كلهم إسلاميين .

أثماً إذا كان الاختلاف فى نسبة الشعر إلى شعراء ، بعضهم جاهليّ وبعضهم إسلاميّ ، صار أمرُ المقارنة أشدَّ تعقيداً مما تتصور ، واتسع اتساعاً مخوفاً ، (ولا أريد أن أهوّل تهويلاً يقطع الرجاء من هذا الباب جملة ، بل أريد أن يكون الأمر واضحاً ، ليكون جهدنا فى الدراسة أتم وأكمل) . ففضلاً عن أن المقارنة تفتضى عندئذٍ دراسة الشعر المختلّف فى نسبته دراسةً صحيحةً يَقِظَةُ مُحِيطَةٍ على قدر الاستطاعة ، فإنّها تقتضى ، أيضاً ، دراسة شعر كلّ شاعر من هؤلاء الشعراء ، جاهليّين وإسلاميّين ، دراسةً صحيحةً يَقِظَةُ مُحِيطَةٍ . ويقتضى أيضاً ضرباً من المقارنة بين شعر هؤلاء الشعراء ، قبل البدء فى مقارنة أشعارهم جميعاً ، بهذا الشعر المختلّف فى نسبته إليهم .

وتقول : هذا كافٍ ، وفوق الكافى ! فأقول : لا ، ليس بكافٍ إذا أردتَ ما يتطلّبه النظر المستقيم إلى « الفصل فى قضية » ، ولأّ فحدّثنى كيف يتمّ ذلك على وجهه ، إلّا بعد أن يكون الحكمُ المرید للفصل فى هذه القضية ، قد أُلِّمَ إلماً حسناً أو مقارباً ، بفرق ما بين شعر الجاهلية مجملّة ، وشعر الإسلام جملةً .

آه ! ولكن هل يستطيع أن يدّعى مُدّعٍ أنه أُلِّمَ إلماً حسناً أو مقارباً بفرق ما بين شعر الجاهلية وشعر الإسلام ، إلّا بعد أن يكون قد أقام الدراسة ، بتمامها وحدودها وفروضها وبالواجب فيها ، على شعراء الجاهلية جميعاً ، أو على جمهورهم شاعراً بعد شاعريّ = ثم أقامها أيضاً ، بتمامها وحدودها وفروضها وبالواجب فيها ، على شعراء الإسلام جميعاً ، أو على جمهورهم ، شاعراً بعد شاعريّ = ثم قارن شعر كلّ شاعرٍ جاهليّ بسائر شعراء الجاهلية ، ثم شعر كلّ شاعرٍ إسلاميّ ، بسائر شعراء الإسلام

= ثم أحسن المقارنة المفصلة أو بلغ منها مبلغاً = ثم استطاع أن يذل الجهد كله حتى يصل إلى ما يمكن أن يُسمّى « فوقاً » فارقاً بين شعر الجاهلية جملة ، وشعر الإسلام جملة = ثم يستعين بهذا الفرق الذى حصّله على الإنصاف فى الفصل بين شعريّ مختلفيّ نسبته ، يُنسب تارة إلى الجاهلية ، وتارة إلى الإسلام . أليس هذا صريح العقل والنظر ؟ أم هل تستحلّ لقاض أن يقضى بين الناس ، على ما خيّلَتْ ، دون أن يكون يعرف شرائع القضاء ، ودون أن يتقصّى حقيقة ما اختصم فيه الخصمان ، ودون أن يستثبت من حُجّة كلّ خصم على غريمه ؟ وأنت بخير النّظرين ، أيّهما اخترتَ فهو لك !

ولا يسعنى إلا أن أتقى شرّ الألفاظ ، فإن الألفاظ المشتركة ، أى التى تدل على معانٍ مختلفة باختلاف الناطقين بها ، تُضللُ النظر ، وتسوق إلى مهاوى الخطأ ثم الحيرة . وقد أفرطتُ فى استعمال لفظ « دراسة الشعر » ، وأخشى ما أخشاه أن تختلط معناته بمعناه غيرى ، فينبغى أن تكون دائماً على دُكرٍ من أننى حين أقول : « دراسة الشعر » ، فأنا لا أعنى سوى « باب دراسة الشعر ونقده » من المنهج ، وهو الذى قدّمتُ مثلاً موجزاً منه ، فى الكشف عن قصيدة : « إنّ بالشّعب الذى دُون سَلْعٍ » .

أمّا « دراسة الشعر » بمعنى معاينة سطح القصيدة بلا تعمّق ، ومسّ جثمان ألفاظها بلا خبرة ، وعزل الخبوء فى أنغامها عن ألفاظها ومعانيها ، فأنا عنه بمنأى ، وأنا منه برىء . فاحذر هذا الوجه المألوف ، أو الذى صار مألوفاً عندنا ، يُلحاح بعض كبار الأدباء المحدثين عليه ، فإنّه يعتمد كلّ الاعتماد على ألفاظٍ مبهميّة ، مرسلّة بالمدح أو القدح ، وليس هذا بمنهج ، ومها يبلغ المرء فيه من مُحسن العبارة ، فإنّه لا يخرج عن أن

يكون ضَرْباً من اللهو لذيد المذاق ، ولكنه مرُّ المعَبَّةِ . فإن لم تفعل ، لم يكن لكلِّ ما أقول معنى سوى التهويل والتغريب والعبث الفاضح ، وقد علّمتنى النارُ التى اكتويْتُ بها ، واكتوتُ بها أُمْتى التى أنتسب إليها ، أنَّ إقحامَ العبثِ على الجِدِّ ، وتغليب الهوى على العقل ، لا يفضيان إلّا إلى الضَّياع والهلاك والمهانة وذُلُّ الأبد !

* * *

أم هذا باطلٌ كلّهُ ، وعَنَتٌ لا خير فيه ؟ لأننا نشقّ على أنفسنا ونُجسِّمُها ركوب المهالك ، حين نبني ما نبني على ظنٍّ لا حقيقة له ، أو على ظنٍّ غَيْرِهِ أقوم منه ، وأقرب منه إلى الحقيقة ، أو إلى « طبائع الأشياء » ! فلولا أننا ورَّطنا أنفسنا فى حُسن الظنِّ بالناس ، وهم ناس كأمثالنا وأمثال ناس الأُمِّ قديماً وحديثاً . ثم ورَّطنا أنفسنا مرة أخرى فى حُسن الظنِّ برواة الشعر الجاهلى ، وغير الشعر الجاهلى ، فعدَدناهم أهلاً للثقة والاطمئنان . وتوهَّمنا أنهم أدوا إلينا الأمانة كما أُدِّيَتْ إليهم = لولا ذلك لكان لنا عن هذا العنت كلّهُ مندوحة ، ولأفضى بنا قليلٌ من سوء الظنِّ إلى بُخْبُوحةٍ وسَعَةٍ .

وحشبنّا أن نعدّل هذا الذى تورَّطنا فيه تعديلاً طفيفاً ، مشوباً بقدر لا بأس به من الاحتياط ومن الشُّكِّ ومن سوءِ الظنِّ ، فنظن ، أو نستيقن ، (وأظنُّ أنا أنَّ اللفظين هنا سواء فى المعنى 11) أنَّ فئة من النَّاس فى صدر الإسلام ، لم يجدوا ما يَزِدُّهم ، فلم يُيالوا ، فوضعوا شعراً كثيراً على لسان الجاهلية ، إمّا بنوازع السياسة ، وإما بعواطف الدين ، وإمّا بشهوة التحدث والقَصَص ، وإمّا بضغائن العصبية = وأنَّ فئة أخرى

من أهل الإسلام جاءت بعدهم ، وهم الذين يُسمون « الزّواة » قد انغمسوا انغماساً فى الحياة السيئة ، حياة الفساد وأصحاب المجون ، حتى فسدت مروءتهم ، فلم يجدوا ورعاً يحجزهم فلم يُبالوا هم أيضاً ، فوضعوا شعراً على لسان الجاهلية ، بلذة الوضع لا غير = أليس هذا التعديل بمُخرجنا من معاناة العنت ، ومقارفة الباطل ، إذ يكون ما نسئيه « شعراً جاهليّاً » ، كلّهُ أو أكثره موضوعاً مصنوعاً فى الإسلام ، أو مشكوكاً فى صحته على الأقل ؟ ونعم ونعمّة عين ، فهذا رأى لعله سديد ، ولا أطيق أن أرده ، لأن مثلى لا يُطلق ردّ مثله ، كما أسلفت ، ولكن ..

ولكن يبقى بعد ذلك شئ لا نستطيع ، أولاً أستطيع أنا على الأقل أن أنصرف عنه ، فإنما « أنا طالب شعر » ، جاهلياً كان الشعر أو إسلاميّاً ، وصحيح النسبة كان أو موضوعاً ، ومشكوكاً فيه أو غير مشكوك ، ثم لا أبالى ، لأننى لم أثبت منهجى على مجرد تصحيح النسبة إلى الجاهلية أو تزييفها ، بل على دراسة ما يمكن أن يُسمى « شعراً » ، ثم لا أقنع فى دراستى بأن أعين سطح الشعر بلا تعمق ، ولا أن أمسّ جثمان ألفاظه بلا خبرة ، بل أغوص فى الأعماق بلا تهيب ، وأتدسس فى جثمان اللفظ بلا غفلة ، وأصغى بوجودى كلّهُ إلى نبض أنغامه فى ألفاظه ، وفى معانيه بلا فترة ولا عجلة .

وإذن ، فهذا بين أيدينا « شعر » ، تقول أنت : موضوع ! وأقول أنا : لا أبالى ، إنما هو « شعر » وحسب . فأنا دارسه دراسة « الشعر » ألتمس فيه حقيقة « الشعر » التى وصفت ، فإن لم أجدها ، فذاك ، وقضى الأمر الذى فيه تستفتيان ، فهو عندى ليس بشعر ، وأنا لا أعمل إلّا فى « الشعر » ، فألجّه أو أثبته ، وسّمّه موضوعاً أو مصنوعاً ، فإنى لا

أبالي . وأما إن وجدت فيه حقيقة الشعر ، فقد عاد الأمر على أدراجة ، ورجع على حافرتي ، (أي، رجعتنا من حيث بدأنا) ، واضطررنا اضطراراً إلى « باب المقارنة » من المنهج ، ومهما يكن في هذا الباب من عُسر وعنت ومشقة ، فلا بد من ارتكابها ، وإلا بقيت المسألة كلها معلقة تعليقاً لا يكاد يفهم ، ويصبح الأمر كله تعنتاً محضاً ، وتحكماً صيغاً ، وهذا ليس بحسن ولا بمقول .

وإذن فهذا بين أيدينا « شعر » مجهول زمانه ، ومجهول أصحابه (وهو الذي يقال له : جاهلي) ، وعندنا أيضاً « شعر » معلوم زمانه ، معلوم أصحابه ، (وهو الشعر الإسلامي) فلا بد إذن من تطبيق « باب المقارنة » من المنهج . فعلى أن أدرس « المجهول » كله مرة أخرى ، مُلتجساً خصائص تُمَيِّزُ شعرَ شاعرٍ مجهول من شعرِ شاعرٍ مجهولٍ آخر ، حتى أصنّف شعر هؤلاء « الجاهيل » تصنيفاً مقارباً للصواب ، وحتى يكاد يصبح كلُّ شاعرٍ منهم معروفاً عندي ، ولكن بغير اسم يدلُّ عليه ، ومعروفاً شعره ونمطه ، ثم لا أزال أتقصي حتى أعرف لشعر هؤلاء الجاهيل « نمطاً جامعاً » إن كان . وما دام الأمر أمر « مقارنة » فعلى أن أدرس ، أو أن أكون دارساً للشعر الإسلامي المعروف كله والمعروف أصحابه ، حتى أعرف نمط كلِّ شاعرٍ على حدة ، ثم أعرف « النمط الجامع » الذي يدلُّ على أنهم « شعراء إسلاميون » . ثم أقارن ، فإن وجدت « النمط الجامع » في كليهما متفقاً اتفاقاً لا محيص عنه ، فذاك شعرٌ إسلاميٌّ كله ، وإن وجدتهما مفترقين افتراقاً لا محيص عنه ، وأحدهما إسلاميٌّ معروف لا شك فيه ، فيبقى الآخر « شعراً مجهولاً » ، ولكنه « شعر » لا شك في أنه « شعر » ، يتميز جميعه بنمط جامع تميزاً ظاهراً . ويتميز أصحابه الجاهيل بنمط خاص لكل منهم لا أشك فيه . بيد أنه يبقى أيضاً

« شعراً مجهولاً » ، لا أدري أين أضعه ؟ فهو ليس بإسلامي البتة ، فماذا يكون إذن ؟

فإنما أن أسلم بأن « الجن » وضعت هذا « الشعر المجهول » على السنة البشر الإسلاميين ، للذة الوضع لاغير ، ومن هنا جاء تميّز هذا « المجهول » بأنماط مختلفة ، تدلّ على أصحابها ، وإن لم تدلّ على أسمائهم وأعيانهم ، ثم ينفرد بنمط جامع يتميز تميزاً ظاهراً من النمط الجامع لشعر البشر الإسلاميين . ثم لا أسلم إلا بهذا ، لأنني لا أستطيع أن أسلم أن « بشراً شعراء » ، يعيشون في زمان واحد ، فإذا هم قسمان ، قسم معلومة أعيانهم وأسمائهم ، ومعلوم شعرهم وأنماطهم ، ولجميعهم على اختلافهم « نمط جامع » يدلّ على أنهم إسلاميون = وقسم آخر ، مجهولة أعيانهم وأسمائهم ، وقد علمت شعرهم وصنفت أنماطه ، ووجدت لجميعهم على اختلافهم « نمطاً جامعاً » مفارقاً تمام المفارقة للنمط الجامع الذي يدلّ على الإسلاميين ، هذا محال ، لا يَنْقُضُ عنه استحالة أن تسمى هذا القسم المجهول « الزواة » ، وأنت تعني أنهم من البشر الشعراء الإسلاميين . هذا غير مستقيم في العقل . وإذن ، فإنما « الجن » و « لذة الوضع » ، وإلا فلا ، لا أسلم . وهذا شيء محزن .

وإنما أن أرتكب ما لا تحبّ ، فأصدّق « الزواة » الذين فسدت مروءتهم ، وأسلم لهم تسليماً ، أن هذا الذي أدّوه إلينا « شعر جاهلي » محض ، وإن ساءك أن يكون في الشعر ما يمكن أن يسمى « جاهلياً » . ثم لا أقنع حتى أعدّ هذا الشعر كله أو أكثره دالاً على « الجاهلية » كلّ الدلالة ، بلا خرّج على في اتّباع دليل العقل .

ولم ؟ لأنّ هذا الذي بين يديّ « شعر » . ولأنّ دراسته على منهج

يتطلب « حقيقة الشعر » ، قد دلّت على أنّه « شعر » له أنماط مختلفة ، دالة على أصحابها ، وله « نط جامع » ، مفارق لما نعرفه من « النمط الجامع » فى شعر الإسلام ، وهو يحمل أيضاً حقائق تتعلق بفن « الشعر » ، وبحذقي « الشعراء » ، بها يمتنع امتناعاً أن يكون باطلاً منحولاً موضوعاً على لسان « الجاهلية » ، وضعه فى الإسلام « شعراء مجهولون » خبيث نياتهم ، أو « رواة معروفون أو مجهولون » فسدت مروءتهم = ولأئى أيضاً أنكر أن يكون كان فى الناس ، وفى أى الأمم شئت ، هذا العدد الضخم من الناس الخبيثاء ، ومن الزواة الفسقة ، يجدون فى أنفسهم من « لذة الوضع » ، ما يحملهم على صنعة كل هذه البراعات بكل هذا الحذق ، ثم يؤثرون الجهالة عن رضئ ، وخمول الذكر عن مشيئة ! فهذا أمر لا أقول مخالف لطبائع الأشياء ، بل ينتفى انتفاءً أن يكون من « طبائع الأشياء » .

فهذا ما يؤدى إليه سبيل المنهج ، فى باب « دراسة الشعر ونقده » ، وفى « باب المقارنة » ، لا ما يؤدى إليه سبيل « الألفاظ المبهمة المرسلّة » ، المحقوفة بشناعة التحكّم ، ينفى بها المرء ويثبت ، بلا بيئة وبلا حجة . فهذه سبيل فساد ، ثورث الناشئة فساداً أكبر ، هو اعتيادهم أن يقتنعوا بغير دليل من العقل ، وأن يقتنعوا بالتسليم لمن يظنون به الخير ، فينزلونه من أنفسهم ومن عقولهم منزلة الحجة والبرهان والدليل . وهذا إلغاء للنعمة التى أنعم الله بها علينا وعلى الناس ، وهى العقل .

هذا شئ ، ثم شئ آخر ؛ ليس من الأمانة أن أدعه سارحاً في
 غُموضِ الألفاظ بلا بيان ، وهو تعديل الرواة أو تجريحهم . فعسى أن
 يكون حقاً ، بل إنه لحق ، أن نأخذ أنفسنا بالثقة ، في أمر كل مخبر لنا
 بخبر ، شعراً كان أو غير شعر ، فلا نفارق « الاحتياط ، والشك ، وسوء
 الظن » ، حتى يتجلى لنا أمر المخبر : أهو للثقة أهل ، أم هو الظنين
 المتهم ؟ فهذا أيضاً باب من أبواب « المنهج » لا يكون « المنهج »
 منهجاً ، حتى يشتمل على أقسامه وفصوله وحدوده ، وهو أحق شيء
 بالتقديم ، لأنه ما دام الأمر أمر نأ بجيتنا به مخبر ، فعلينا أول كل شيء أن
 ننظر في حال المخبر : ما هو ؟ ومن هو ؟ وهذا أمر لا يشك امرؤ في
 صوابه .

وقد تخللت هذه المقالات ضروب من « الاحتياط ، والشك ،
 وسوء الظن » ، حتى بلغ ذلك مبلغاً في اللغة ، وفي معاني الشعر التي
 تلقيناها عن القدماء . وكان من أول ما صرحت فيه بذلك ، في المقالة
 الأولى ، ما قلته في شأن الكتب التي بين أيدينا ، والتي فيها شعر مروي ،
 فإني قلت : « ثم أضرب شئ أن يتعجل الدارس ، فلا ينزل كل كتاب
 منزلته الصحيحة ، بالتحري في أمر مؤلفيها ، ودرجتهم من الإتقان
 والتجويد ، ثم درجتهم من الثقة بما نقلوا من رواية الشعر »^(١) .

ثم بيئت في موضع آخر ، مكان الشك في « كتاب التيجان »
 لابن هشام ، ثم في ابن هشام نفسه ، ودرجة الثقة به ، في رواية
 الشعر^(١) ، ثم في مواضع أخرى من هذه المقالات . فأنا إذن لا أدع
 « الاحتياط ، والشك ، وسوء الظن » ، ولا أنكره .

(١) انظر ما سلف ، ص :

أما الذى أطرّحه طرحاً ، وأنكره إنكاراً ، فهو اتخاذ الاحتياط والشك وسوء الظن ديدناً ، بلا قيد ولاحد ، وبلا بيان عن وجوهه ، وبلا تحديد لمواضعه . فهذا فضلاً عما فيه من الإيهام ، فهو مضربٌ بمن يجعله عادة . وقد قال الجاحظ فى بعض كتبه :

« واعلم أن من عوّد قلبه التشكك ، اعتراه الضعف ، والنفس عرّوف (أى تلزم ما تعرفه ، فتألفه ، فلا تكاد تنكره) ، فما عودتها من شئ جزّت عليه » .

وما دمتُ قد ذكرتُ الجاحظَ فسأنقل لك ما قاله منذ ألف سنةٍ ومائة وخمسين سنةً ، فإنه يكشف كثيراً مما أريد أن أقوله كشفاً حسناً ينبغى أن لا نجهله . ذكر الجاحظ خبراً غريباً رواه بإسناده ثم قال :

« ولم أكتب هذا (الخبر) لثِقَرِ يه ، ولكنها رواية أحببتُ أن تسمعها ، ولا يعجبني الإقرارُ بهذا الخبر ، وكذلك لا يعجبني الإنكار له ، ولكن ليكن قلبك إلى إنكاره أميل .

وبعد هذا ، فاعرف مواضع الشكّ وحالاتها الموجبة له ، لتعرف بها مواضع اليقين والحالات الموجبة له . وتعلم الشك فى المشكوك فيه تعلماً ، (ما أعجب ما قال الجاحظ!) ، فلو لم يكن فى ذلك إلا تعرفُ التوقف ، ثم التثبت ، لقد كان ذلك بما يُحتاج إليه .

ثم اعلم أن الشك فى طبقاتٍ عند جميعهم ، ولم يُجمعوا على أن اليقين طبقات فى القوة والضعف ، (تأمل الكلام تأملاً طويلاً) .

« والعوائم أقلُّ شكوكاً من الخواص ، لأنهم لا يتوقفون فى التصديق والتكذيب . ولا يرتابون بأنفسهم ، (وهذا كلام جليل) ، فليس

عندهم إلا الإقدام على التصديق المجرد ، أو على التكذيب المجرد ، والغوا الحال الثالثة من حال الشك ، التي تشتمل على طبقات الشك ، (وهذا كلام أجل) ، وذلك على قدر سوء الظن وحسن الظن بأسباب ذلك ، وعلى مقادير الأغلب .

وسَمِعَ رجل ، مَنَ نظر بعضَ النظر ، تصويبَ العلماء لبعض الشك ، فأجرى ذلك في جميع الأمور ، حتى زعم أن الأمور كلها يُعرف حقها من باطلها بالأغلب ، (ما أشبه الليلة بالبارحة ١) ، وقد مات ولم يُخلف عَقِباً ، ولا واحداً يدين بدينه ^(١) .

فهذا من أعدل الكلام وأجوده وأنفذه إلى حقيقة « الشك » وأدله على سُبله . فترك تعلم الشك في المشكوك فيه = أى الغفلة عن تبين طرق الشك ، وعن مواضعه التي يكون الشك فيها واجباً ، وعن وجوهه التي منها يجب الشك أو يسقط الشك ، وعن المشكوك فيه ، متى يكون الشك فيه نافعاً ، ومتى يصبح الشك غير نافع . وهو ما سَمَّاهُ الجاحظ : « الحال الثالثة من حال الشك التي تشتمل على طبقات الشك » = ترك تعلم ذلك تعلماً ، وترك تبين حدوده وفصوله وأقسامه ، مُفَضِّصٌ إلى الخلط بين ما يصبح الشك فيه ، وما لا يصبح فيه الشك .

ونحن لا نتخذ الاحتياط والشك وسوء الظن مذهباً إلا لتمحيص الأشياء وتجليتها وتخليصها من الخلط ، فإذا أفضى ما اتخذناه مذهباً إلى الخلط ، كان الأمر عجباً من العجب . فمن أجل ذلك لم يكن من صواب الرأي أن تتعلم « المنهج » تعلماً حتى تصل إلى « الشك » ، بل أن تتعلم الشك تعلماً حتى تصل إلى « المنهج » .

(٧) انظر ما سلف ، ص .

والقضية عندنا في « باب الشك واليقين » من المنهج هي :

هؤلاء « رواة » حملوا إلينا « شعراً » . هذه هي القضية . فينبغي أن نعلم : أين يكون موضع الشك في هذه القضية ذات الطرفين ؟ وأين يكون الشك منتجاً ؟ وأين يكون غير منتج ؟ فالشك جائز أن يقع على أحد طرفي القضية أو عليهما معاً ؛ جائز أن يقع على « الرواة » ، وجائز أن يقع على ما رَوَوْا ؛ وهو الشعر ، وجائز أن يقع عليهما معاً .

أما وقوعه عليهما معاً ، فبل النظر في صحة وقوعه على أحد طرفي القضية ، فجهلُ بطريق « الشك » كله ، وإنما هو ما سَمَّيْتُهُ « خلطاً » ، وما سَمَّاهُ الجاحظ : « الإقدام على التكذيب المجرد » ، وهو شبيه بعمل الرجل الذي ذكره الجاحظ ، وهو الذي شدا طرفاً من علم الكلام ومن الفلسفة ، فأجرى « الشك » في جميع الأمور ، ثم مات ولم يخلف عقباً يخلفه على مذهبه ، ولم يترك أحداً يدين بدينه في إطلاق الشك ، وفي إجراءاته على جميع الأمور بلا معرفة بطبقات الشك ولا بحالاته . فالمقدم ، إذن ، هو : الشك في أحد طرفي القضية .

أما الشك في « الرواة » ، وهو أول طرفي القضية ، فلا يمكن أن يكون مردوداً إلى أنفسنا ، أو إلى خبرتنا بالرواة وعلمنا بأحوالهم علماً مباشراً ، لأننا لم نعاشرهم ، ولم نمتحن بأنفسنا ما هم عليه من صدق أو كذب ، ولا سبيل إلى تمحيص أمرهم إلا بأخبار زوَّيْت عنهم تتهمهم بالكذب ، أو تُقِرُّ لهم بالصدق . فعلياً أن نستقصي ما استطعنا جميع الأخبار التي تجرَّح كُلَّ رَاوٍ منهم أو تعدُّله ، فإن اتفقت الأخبار على تجريحه ، فهو خليق أن يُعَدَّ « متهماً » . وإن انفقت الأخبار على تعديله ، فهو خليق أن يُعَدَّ « ثقة » ، وإن اختلفت الأخبار في تجريحه

وتعديله ، لم نستطع أن نجعله « متهماً » أو « ثقة » بل نتوقف في أمره .

ثم لا يجوز التسليم للمجرح أو المعدل إلا بدليل من العقل ، وإذن فلا سبيل لنا إلا أن نعود إلى « نَقْلَةِ الأخبار » أنفسهم ، فنعاملهم معاملة « الرواة » في الجرح والتعديل ، لأنَّ صاحب الخبر عن الرواة راوٍ أيضاً ، فلا بدَّ من توثيق « صاحب الخبر » أو اتهامه أيضاً ، إمّا من طريق « الأخبار » عنه أيضاً ، وإمّا من طريق البحث عن الأسباب التي كانت خليقة أن تحمله على تجريح « راوى الشعر » ، أو تعديله . وهكذا دواليك ، ثم لا يجوز لنا نحن في زماننا أن نحكم بالجرح أو بالتعديل بغير هذا الاستقصاء المتتابع ، ويظهر الدليل من العقل ، على ثبوت « الأخبار » أو بطلانها ، من وجه لا يختلف في صحته أحدٌ ، وإلاَّ حكمنا بالجرح أو بالتعديل حكماً بلا يئنة .

هذا صريح النظر في مسألة « الشك » في الرواة . وإذن ، فعندنا ثلاثة أصناف من « الرواة » ومن « أصحاب الأخبار » ، وهم رواية أيضاً : رواية عُذُولِ ثِقَات ، ورواية مُجَرِّحُونَ مُتَّهِمُونَ ، ورواية موقوفون بين الجرح والتعديل ، وبقي صنف رابع : رواية مجهولون ، أي مجهولة أحوالهم ، معروفة أسمائهم أو غير معروفة ، وهذا الصنف الرابع خليق أن يكون مجروحاً بجهالته .

فهذه أصناف « الرواة » سواء كانوا رواية شعر ، أو رواية أخبار ، أو رواية حديث عن رسول الله ﷺ ، وليس وراء هذه الأصناف الأربعة خامس .

ولأنما سُقَّتْ هذا البيان الموجز إيضاحاً وتبييناً ، لأنَّ مسألة « الشك » مما كَثُرَ فيه التمويه استخفافاً بالعقل ، وحتى لا يندخدع أحدٌ

بخبرٍ أو خبرَيْن يسوقهما غيرُ أمينٍ على العقل ، ويحتجُّ بهما على هواه ، فيدُمِّر بهما « الرواة » وما رَوَوْا = وإن كان طريقى فى هذه المقالات خاصة غير هذا الطريق فى الاحتجاج والإبانة ، مع أنَّه فصلٌ من فصول « باب الشكِّ واليقين » من المنهج .

وأما طريقى هنا فى هذه المقالات ، فهو التسليمُ بأسوأ أحوالٍ أحدِ طرفَي القضية ، أعنى « الرواة » ، ولكن بلا غفلة عن الطرف الآخر ، وهو « الشعر » ؛ لأنَّ القضية مركبة منهما جميعاً ، وسبيل « الشكِّ » فى الطرف الأول ، وهو الذى وصفته لك آنفاً ، غير سبيل « الشكِّ » فى الطرف الثانى وهو الشعر . وسأوضح لك الأمر توضيحاً لاخفاءً معه ، وبغير تمويهٍ عليك .

فأنا أسلمُّ بأنَّ « الرواة » مجرَّحون متَّهمون ، مجرَّبٌ عليهم الكذبُ فى أنفسهم ، أى فى حياتهم ، معروفون بالفسق وبالمجون وبالزندقة وبفساد المروءة ، ثم بالتورُّط فى نوازع السياسة ، وفى عواطف الدين ، وفى شهوة التحدث والقصص ، وفى ضغائن العصبية والشُّعوبية ، وفيما شئت من خبائث البدن ، وخبائث النفس .

فجاءنى هؤلاء « الرواة » الذين وصفتُ صفتهم ، وقالوا : « هذا شعْرُ جاهليّ » فاحمِلْهُ عنا . فأقول : لا ، لا أحمله عنكم ، أنتم مجرَّبٌ عليكم الكذب فى أنفسكم ، ومنكم فسقة زنادقة مُجَّان ، قد فسدت مروءتهم ، ومنكم المسلم المتحمس فى دينه ، ومنكم الخارجى المُستَقْتِل ، ومنكم الشيعى المحترق ، ومنكم القاصُّ المغزى بالقصص ، ومنكم الشُّعوبى المضطغن على العرب ، فأنا بشكِّى فيكم أشكُّ فى هذا « الشعر » ، فهو ليس بشعرٍ جاهلى ، بل هو شعْرٌ وضعتموه بفسقكم

ويزندقتكم وبفساد مروءتكم وبأهوائكم على لسان الجاهلية ، إنّه « شعتر » مصنوع موضوع لا أحمله .

فهل ترانى أنصفتُ القوم حين جعلتُ ما يقدح فى خلائقهم قاذحاً فى « الشعر » نفسه ، فأخرجه بالشك فى خلائقهم من أن يكون « جاهلياً » ، إلى أن يكون « موضوعاً مصنوعاً فى الإسلام » ؟ لا أظننى أنصفتُ ، ولا أظننى أصبتُ طريق الشك .

فأولُ كلِّ شئٍ ، أنى خالفتُ حُكم البداهة ، وحكم العقل جميعاً .

أما حُكمُ البداهة ، فإنّه لا يوجد فى هذه الدنيا رجل كاذب البدن ، ولا رجلٌ صادق البدن ، ولا رجل عالم البدن ، ولا رجل جاهل البدن ، ولا رجل مؤمن البدن ، ولا رجل زنديق البدن = أى لا يوجد رجل كاذبٌ كلّه ، أو صادق كلّه ، إلى أن تنتهى من هذه السلسلة = فيستحيل إذن ، من طريق البداهة على الأقل ، أن أشكّ فى كل خبر يأتينى به مجرّبٌ عليه الكذب ، أو مجرّبٌ عليه الجهل ، أو مجرّبٌ عليه الزندقة أو الفسق أو الهوى ، أو ما شئت ، على التغليب ، أو كما قال الجاحظ : « على قدر سوء الظن وحسن الظن بأسباب ذلك ، وعلى مقادير الأغلب » . ثم لا أكتفى بالشكّ حتّى أبلغ اليقين فى تكذيبه وإطراح كلِّ ما يجيئنى به من خبر ، هذا مستحيل فاسد .

وأما طريقُ الديانة ، وهو ما اشتقّ منه الجاحظ بيانه عن طُرق « الشكّ » ، وما استنبطه علماء الأمة منذ ثلاثة عشر قرناً من نص كتابهم ، وساروا عليه فى جلِّ علومهم ومعارفهم ودراساتهم ، فهو أن الله تعالى أنزل على نبيهم فيما أنزل من كتابه ، فى سورة الحجرات :

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنِّ جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بَنِيًّا فَتَبَيَّنُوا أَنْ تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصْبِحُوا عَلَىٰ مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينَ ﴾ [آية : ٦] . فسمي الجائي بالخبر « فاسقاً » ، ففسق سبحانه المُخْبِر ، ولم يفسق الخبر الذي جاء به ، لأنه لو فسق الخبر من جزاء تفسيق المُخْبِر ، لأمرهم بترك الشك ، ثم بإبطال خبره وبتكذيبه ، وهذا هو ما قال فيه الجاحظ : « والعوام لا يتوقفون في التصديق والتكذيب ، فليس عندهم إلا الإقدام على التصديق المجرد ، أو التكذيب المجرد ، وألغوا الحال الثالثة من حال الشك ، التي تشتمل على طبقات الشك » . هذا طريق الخطأ ، ولكن جهل الإنسان يسرع به إلى هذا الطريق ، فأنزل سبحانه هذه الآية ، كما أنزل كل كتابه ، ليعلم الإنسان طريق الصواب بالعقل ، ففسق حامل الخبر ضرورةً لازمةً ، ولكنه أمر المؤمنين أن لا يعجلوا إلى تكذيب خبره الذي جاء به أو تصديقه . ثم أمرهم أن يتوقفوا فيه بالشك في صدقه أو كذبه ، ثم أمرهم أن يتبينوا الخبر ، ويتبينوا منه بكل وجوه التبين والتثبت ، فإن وجدوا الخبر صادقاً لم يضره أن يكون حامله فاسقاً ، وإن وجدوا الخبر كاذباً ، فلم يأت الكذب من قبل فسق المُخْبِر ، بل من قبل تبين المؤمنين وتثبتهم من كذبه بالعقل وبالدليل وبالْحُجَّة وبالبرهان .

وطريقُ البداهة في الفطرة والنَّظَر ، وطريقُ الدِّيانة في التعليم والتطبيق ، يهديان العقل إلى طريقه الذي إن خالفه ذو عقل أخطأ ، وإن لزم جادته واستمسك بعززه أصاب . فليس يسعنا لا في البداهة ولا في الدِّيانة ولا في العقل أن نُفسق « أخبار الرواة » لمجرد فسقهم هم في أنفسهم . وعلى هذا القياس نفسه لا يسعنا أيضاً أن نُبرِّئ « أخبار الرواة » لمجرد براءتهم هم في أنفسهم ، فإنَّ الكاذب ، يحمل الخبر الصادق ، وكذبه في نفسه ليس يقدح في صدق خبره ، وصدق خبره لا

يدفع عنه ما جُزِبَ عليه من الكذب حتى استحقَّ أن يُسمَّى « كاذباً » = وكذلك الصادق ، يحمل الخبر الكاذب ، وصدقُه في نفسه ، لا ينفي الكذبَ عن خبره ، وكذبُ خبره لا يدفع عنه ما جُزِبَ عليه من الصدق ، حتى استحقَّ أن يُسمَّى صادقاً .

فكذبُ « الأبدانِ » أو صدقُها لا يتعدَّى إلى الأخبارِ فيجعلها كاذبةً بكذب « البدنِ » ، أو يجعلها صادقةً بصدقِه . فمهما بلغ حال « الرواةِ » من فساد الدين وفساد المروءة ، ومن غلبة الهوى وقُبْح الطَّوِيَّةِ ، وما شِئَتْ من خبائث النفس وخبائث البدن ، فالشعر الذي حملوه إلينا وقالوا : « هذا شعر جاهلي ، فاحملوه » ، لا نستطيع نحن ردُّه ، ولا نستطيع أن نتهمهم بوضعه على لسان الجاهلية لمجرد فسوق انغمسوا فيه ، أو لمجرد كذبٍ جُزِبَ عليهم ، أو لمجرد هوى غالب ، أو لمجرد قبح طويَّةٍ = بل الواجب علينا أن نستجيب لداعى الفطرة والبداهة ، وأن نسمع ونطيع للذي أمرنا به ربُّنا ، فنتلقى عنهم هذا الشعر ، ثم لا نعجل عَجَلَةَ الجُهَّالِ في الإقدام على تكذيبهم أو تصديقهم ، بل نتوقف بالشك ، ثم نَتَبَيَّنُ ونتثبت بكل وجوه التبيُّن والتثبت .

ولا سبيل إلى التبيُّن والتثبت ، سواء أكان « الرواةُ » فسقةً متهمين لا يثبتنا شك في فسقهم واتهامهم ، أم عدولاً مأمونين ، غرض لنا الشكُّ في الذي روَّوه من « الشعر » نفسه ، على وجه يؤدى إلى إثبات أنَّه شعرٌ له « نمطٌ خاصٌّ » و « نمطٌ جامعٌ » يدلُّ على أنَّه « شعرٌ جاهليٌّ » أو « نمطٌ جامعٌ » ينفي عنه أن يكون « إسلامياً » .

فانتهينا إذن إلى ما قدَّمناه آنفاً في « باب دراسة الشعر ونقده » وفي « باب المقارنة » . وكذلك صار كلُّ حكمٍ على كلِّ « شعر » يقال

له « شعر جاهلى » ويقدر فيه بأنه « موضوع مصنوع فى الإسلام على لسان الجاهلية » ينبغى أن لا يكون مبنياً على اتهام « الزوارة » فى أنفسهم أو فى دياناتهم أو فى دياناتهم أو فى أهوائهم ، بل يجب أن يكون مبنياً على دراسة « الشعر » نفسه . وكذلك يتبين أيضاً أن الشك فى الطرف الثانى من القضية : « رواة حملوا إلينا شعراً » ، وهو الشك فى « الشعر » سواء أكان الزوارة فسقة متهمين أم عدولاً مأمونين ، لا سبيل إليه إلا من باتى المنهج أيضاً ، وهما « باب دراسة الشعر ونقده » و « باب المقارنة » .

هذا قدر صالح من « باب الشك واليقين » من المنهج ، إذا وقعت فيه القضية : « رواة حملوا شعراً » فموضع الشك فيها ينبغى أن يقع على « الشعر » . أما إذا وقع الشك على أحد طرفى القضية وهو « الزوارة » فالشك غير منتج ، وإذا وقع على طرفها الثانى وهو « الشعر » فهو شك منتج . وموضع الفصل فى هذا « الشك المنتج » نلتمسه فيما أسلفنا بيانه فى « باب دراسة الشعر ونقده » و « باب المقارنة » من المنهج . ورحم الله علماء هذه الأمة .

* * *

ولا تحسبن أن هذا الذى جمعت به يدعاً أنا مبتدعه ابتداءً ، أحب أن أذكر فى الناس بافتراعه . هذا باطل ، فما أنا إلا امرؤ ابتلى ابتلاءً طويل الأمد ، منذ كانت « محنة الشعر الجاهلى » فأخذ الكرب بأكظاميه (أى بمخارج النفس منه) ، منذ سنة ١٣٤٤ من الهجرة إلى سنة

١٣٥٢هـ = (١٩٢٦-١٩٣٤م) ، ثماني سنوات طوال ، لم يكن له فيها هم سوى « الشعر » أيًا كان ، جاهليًا أو إسلاميًا ، عربيًا أو غير عربي ، ثم جاء لطيف من الله « فَنَفَسَ عَنْ سَمِيهِ حَتَّى تَنَفَّسَا » ، كما يقول الفرزدق ، فاستقبل مهبَّ نسائم الحرية ، ثم مضى طليقًا يستروح نَفْسًا بعد نَفْسٍ ، بلا كَوْبٍ يَغْمُهُ ، ولا غِيْظٍ يَتَجَرَّعُهُ . وعندئذٍ يتبيّن له تدليس مَنْ دَلَّسَ ، وتمويه من هَوَّهَ ، فرأى في صحوته ما لم يكن يراه في وَسْئِهِ ، ولن أقصّ القصة ، فإنّها تطول ، وقد مضى منها طرف .

وحسبى هنا أن أذكر فضلَ رجلٍ واحد من أئمة النقاد القدماء عليّ ، اتخذ الناسُ ما قاله وما رواه أصلًا مؤهّوا به ، لأنّه تعرض في كتابه لضروبٍ قليلة من وضع الشعر على ألسنة الجاهلية والإسلام ، ولشيء من مطاعن الرواة بعضهم على بعض ، وهم متعاصرون متحاسدون ، ثم أغفلوا ، وساقوا من أصاخ لهم إلى الغفلة عمّا قاله في تخليص الشعر الجاهلي والإسلامي وتمحيصه من وضع الموضوعين وتزييف المزيفين . وهذا الرجل هو « محمد بن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣١هـ) فإنّه لما كُشف عني غمّ ما كنت فيه ثماني سنوات ، وعدتُ أقرأ كتابه « طبقات فحول الشعراء » ، دلّني ما فيه على إيجازه بالإشارة واللمح ، إلى الأساس الذي بنى عليه القدماء نظرهم في رواية الشعر الجاهلي لتمحيصه وتخليصه . فأخذتُ طريقه ، وسيرتُ على جادّته . فإنّه أعلمنا - رحمه الله - في أول كتابه أنّه كان على زمانه شعر « مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ، تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه من أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء » . ثم قال : « وقد اختلفت العلماء بعدُ في بعض الشعر ، كما اختلفت في بعض الأشياء . أمّا ما اتفقوا عليه ، فليس لأحد أن يخرج عنه » .

فدلّنى هذا على شيئين : أولهما ، أنّ أمر « الشعر » وتمحيصه ،
مقدّم على النظر في أمر « الرواة » . والآخر : أنّ العمل في تمحيص
« شعر الجاهلية » عمل كان قد تمّ ، وأنّ « العلماء » بالشعر كانوا قد
اتفقوا على جمهوره ، واختلفوا في بعضه .

ثم عّقّب على هذا بعمل هؤلاء « العلماء » بالشعر ، فذكر أنّ
للشعر صناعة وثقافة ، يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم
والصناعات ، منها ما تثقّفه العين (أى تميّز صحيحه من زائفه) ، ومنها
ما تثقّفه اليد ، ومنها ما يثقّفه اللسان . ثم ضرب أمثالا كثيرة على
ذلك ، فقال : « من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا يعرف بصفة ولا وزن دون
المعاينة ممّن يبصره ، (أى من يدرك كُنْهه وحقيقته بالنظر) ... ومنها
البَصَرُ بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده ، مع تشابه لونه ومُسّه
وذَرعه ، حتى يضاف كلّ صنف إلى بلده الذى خرج منه ... وكذلك
البَصَرُ بالرقيق ، فتوصفُ الجاريةُ ، فيقال : ناصعة اللون ، جيدة
الشطّيب ، نقيّة الثغر ، حسنة الأنف ، جيّدة الثهود ، ظريفة اللسان ،
واردة الشعر ، فتكون فى هذه الصفة بمائة دينار وبمائتى دينار ، وتكون
فى أخرى بألف دينار وأكثر ، لا يجد واصفها مزيداً على هذه الصفة ...

ويقال للرجل والمرأة فى القراءة والغناء : إنه لندى الحلق ، طلّ
الصوت ، طويل النّفس ، ويوصف الآخر بهذه الصفة وبينهما بؤنّ
بعيد ، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة يُنتهى
إليها ولا علم يُوقَفُ عليه . وإن كثرة المدارس لتغدي على العلم به ،
فكذلك الشعر ، يعرفه أهل العلم به .

فدلّنى هذا على أمور : منها أنّ العلم بالشعر كالعلم بسائر هذه

الأشياء التي ضرب بها الأمثال ، مردودٌ كَلِّه إلى أنْفُسِ الأشياء ، لا إلى الخبرِ عنها ، ولا إلى صفاتها . فإذا أتاك آت صدوقٌ أو كذوب بلؤلؤة وقال : هذه لؤلؤة جيدة ، فالإخبارُ عنها بآئها « لؤلؤة » ونعتها بآئها « جيّدة » ، لا يغنى فيهما صدقُ الآتى بها ولا كذبُه ، إنّما تغنى فيها معاينةُ الخبرِ البصيرِ الذى طال فحْضُهُ للؤلؤ ، فاكْتَسَبَ الحيرةَ حتّى صار يدرك فضلَ لؤلؤةٍ على لؤلؤة ، وحتى أصبح يستطيع أن يميّزَ صِنْفَها ، ومعدنَها ، ومن أىّ مَغَاصٍ جئ بها . وكُنْه اللؤلؤة هو الدالُّ على ذلك ، لا الخبرُ عنها ولا الصّفة . وإذن ، ففى « اللؤلؤة » الدليلُ الذى يدلنا على صِنْفِها ، وعلى معدنِها ، وعلى المغاصِ الذى تولّدت فيه واستوت . وكذلك كلُّ شئٍ ممّا ضرب به المثل .

وكذلك « الشعر » ، لا يضربُ الشَّعرَ حامِلهُ ، وصدقه فى نفسه أو كذبه ، والأمر مردود فيه إلى نَفْسِ « الشعر » ، فهو الذى يتضمّن الدليل على صحة نسبته إلى الجاهلية أو بُطلان هذه النسبة ، وصدقُ الراوى أو كذبه لا يُغنى عنه ولا يقدح فيه .

فمن أجل ذلك أتبع « محمد بن سلام » ، رضى الله عنه ، هذا البيان بخبرين يبيّنانه ، فقال : « قال خلّاد بن يزيد الباهلى لخلف بن حيّان أبى مُخَرِّز ، وكان خلّاد - حسن العلم بالشعر يرويه ويقول - بأبى شىء تردُّ هذه الأشعار التى تروى ؟ (يعنى أشعار الجاهلية) ، قال خلف : هل فيها ما تعلم أنت أنه مصنوع لا خير فيه ؟ قال : نعم ا

قال : أفتعلم فى الناس من هو أعلم بالشَّعر منك ؟ قال : نعم ا

قال : فلا تنكر أن يعلموا من ذلك أكثر ممّا تعلمه أنت . هذا الخبر الأول . ثم قال : « قال قائل لخلف : إذا سمعتُ أنا بالشعر

أستحسنه ، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك . قال له : إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته ، فقال لك الصَّرف : إنه ردئ ! فهل ينفعك استحسانك إياه ؟ .

فدلّني ابن سلام على أن الطريق إلى تمييز صحيح الشعر المنسوب إلى الجاهلية من سقيمه ، كان يتولّاه « العلماء بالشعر » كخلف وغيره ، وكان الأمر كله مردوداً إلى فحص الشعر نفسه ، لا إلى الفحص عن حال الرواة في الصدق والكذب وسائر الخلائى .

ودلّني أيضاً على أن رجلين من العلماء بالشعر ؛ هما خلّاد وخلف ، ذكرا المصنوع والموضوع من الشعر على لسان الجاهلية ، فكان أحدهما أعلم من الآخر بثقافة الشعر وتمييزه ، فلم يردّا الأمر إلى حال الرواة ، بل إلى كُنه « الشعر » نفسه ، ففيه وحده الدليل الذي يميّز صحته من بطلانه .

ثم مضى ابن سلام يذكر طبقات العلماء بالشعر واللغة ، حتى انتهى إلى ما كان بدأ به من ذكر الشعر الموضوع المصنوع المفتعل ، فقال : إنّ العرب في الإسلام ، لما راجعت رواية الشعر ، استقلّ بعض العشائر شعر شعرائهم في وقائعهم ، فأرادوا أن يلحقوا بمن لهم الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسنة شعرائهم . ثم قال : « ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا في الأشعار التي قيلت » . ثم عقب بعد ذلك بهذه المقالة التي دلّني فيها على أن « العلم بالشعر » كفيل بأن يُميّز الصحيح من الموضوع ، وأنّ الوسيلة إلى ذلك ممكنة ، وذلك حيث قال : « وليس يُشكّل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا ، ولا ما وضعه المولّدون ، (أى ما قالته العشائر على ألسنة شعراء جاهليتها) ، وإنّما

عَصَلُ بِهِمْ (أى استغلق وشق عليهم) أن يقول الرجلُ من أهل البادية من ولد الشعراء (يعني فى زمن الإسلام) ، أو الرجلُ ليس من ولدهم ، فيشكّل ذلك بعض الإشكالِ .

فدلّنى ذلك على أن العلماء بالشعر من القدماء ، لم ينظروا إلى حال الرّواة ، بل نظروا إلى « الشعر » نفسه ، وأنهم قادرون على أن يجدوا فى الشعر الدليل الذى يقطع بأنه « موضوع » وضعته الرّواة ، وأنهم قادرون على أن يجدوا فيه الدليل الذى يدلّ على أنه شعر مولد فى الإسلام ، وإن كانت عشائريهم هى التى وضعته .

ودلّنى أيضاً على أنّ ذلك لم يكن يُشكل على العلماء بالشعر . أمّا أن يقول الرجلُ من ولد الشعراء أو من غير ولدهم ، من أهل البادية فى الإسلام ، شعراً ينسبه إلى أبيه الجاهلى أو الإسلامى ، فإنّه يشقّ على بعض العلماء بالشعر ، ويُشكّل بعض الإشكال ، ولكنّ لحسن البصيرة بالشعر كفيلاً بنمىيز صحيح ذلك من باطله .

وهذا السياق الذى سفتّه دالّ كلّ الدلالة على أن هذا الأمر قد فُرغ منه ، أو من أكثره ، منذ زمان ابن سلام ، فى أمر تمحيص رواية شعر الجاهلية وشعر الإسلام . والذى انتهى إلينا نحن منه ، هو الذى اتفقت العلماء عليه ، والذى قال فيه ابن سلام : « ليس لأحد أن يخرج عنه » . وانتهى إلينا أيضاً بعض ما اختلّفوا فيه . أمّا الموضوع المصنوع الذى ميّزته « العلماء بالشعر » ، فقلّ ما وصل إلينا منه شئ .

فإذا كان قد بقى لنا شئ نفعله فى زماننا ، فهو أن نهتدى نحن إلى ما كان معروفاً عندهم بالتدقيق والخبرة والمدارسة ، لقرب عهدهم من زمان الجاهلية ، ثم نحاول أن نؤسّس معرفة صحيحة سليمة غير مموّهة ،

تَكْفُلُ لنا أن نقف على أنماط شعر الشعراء فى الجاهلية والإسلام ، ثم أن نقف على « النمط الجامع » للشعر الجاهلى ، و « النمط الجامع » لشعر الإسلام ، وعندئذ يتاح لنا ما استطعنا ، أن نكتسب خبرةً كخبرتهم ، عن طريق الدِّراسة ، بأن نَوْصِلَ أصولاً جديدة تَهْدِينَا بالبيان والفحص والمعرفة ، إلى ما اهتمدوا إليه هم - رحمهم الله - بالفطرة والسليقة والتدقيق والمدارسة أيضاً .

وعندئذٍ بدأتُ طريقى إلى « المنهج » الذى فَصَّلْتُ أمره ، فإن أصبْتُ فبفضل من الله وحده ، وإن أخطأتُ ، فلسْتُ بأوَّلَ مَنْ زَلَّ ، ولا بآخرٍ من ضَلَّ . وأستغفر الله ممَّا خطَّ القلم .

* * *

والآن فرغْتُ من القضية الأولى ، أو كِدْتُ ، وهى « قضية الفضل فى نسبة الشعر الجاهلى » ، وهى قضية قديمة ، كما يَبْينُ فيما سلف ، ولكنها عادت فوُلِدَتْ فى زماننا ميلاداً حديثاً جديداً . ثم لا أدرى ، (ولا تصدقنى ، فعسى أن أكون دارياً) ، كيف تحوَّلت من قضية أدبية خالصة ، فصارت زلزلاً نَسَفَ الصُّرُوحَ الشَّوَامِخَ نَشْفاً من قواعدها ، لا من حيث ثبوتها فى أنفسها ، بل من حيث ثبوتها فى أنفس الـوَرَثَةِ الذين آلت إليهم فيما آل من تراث الآباء والأجداد ؟

وسأختتم هذه المقالات بتاريخ موجزٍ لهذا الميلاد الثانى ، وبعض ما كان من آثاره ، ليكون لنا عبرةً وخزناً ، إن كان بَقِيَ فى أنفس الأجيال الناشئة مكاناً للعبرة والحزن !

ولكنه شئ ينتعش في صدرى ، من الرجل الذى وُلِدَتْ هذه القضية على فراشه ميلاداً حديثاً ، لا أكاد أذكر اسمه ، حتى أشتهى أن أصف سَخْنَتَه وهَيْئَتَه ، وأوَّلَ ما يفجؤك من معارفه ، وأسرع ما يقع في نفسك من مَرَاتِهِ .

فأوَّلُ ما تأخذه العينُ من ملامحه ، أنَّها ترى مُرَوِّضَ ثَمُورٍ في جِير وَخَشٍ (جِير الوحش ، بكسر الحاء ؛ هو ما نسميه اليوم : « حديقة الحيوان ») ، في عينيه الجرأة والحذر ، والثبات والمراوغة ، والنفاذ والمكر ، والمسألة والحقد ، وفي أنفه الغضب المكتوم ، والهيّاج المتلهّب ، وفي شفّيته التصميمُ المُطَبِّق ، والفرغ الذى يطير شِعَاعاً ، وفي لَحْيَيْهِ القسوة المجنونة ، والخضوعُ المستكين (اللحي ، بفتح اللام وسكون الحاء ، جانب الوجه من قِبَلِ الْفَكِّ) . أمشاج من النقائض ذاب بعضها في بعض . ثم لا تكاد تجد على جبينه أو في محيائه ، مهما حدّقت أو حدّدت النظر ، بصيصاً خافتاً يُسفر عن تثقيبٍ أنار العقل ، أو تهذيب صقل النفس ، ما هو إلّا مُرَوِّضُ ثَمُورٍ ، مفلورٌ على ذلك ، مصبوّبٌ عليه صَبّاً . فإذا ما قيل لك : « هذا هو الأستاذ داود صمويل مرجليوث ، ثمرة من ثمار أشجار الدردار بأكسفورد ، وإمامٌ إنجليزى مستشرق ، وعضو في بعض مجامع بلاد العرب ، وناشر كتب عربية قديمة ، ومؤلف ومؤرّخ ، وصاحب أفكار ! » . أَظَلَمْتُ عينك التى بها نظرت وأبصرت ، وغبت عن عقلك الذى به توسّمت وتفرّشت ، وقلت لنفسك : « استراح من لا عقل له ! » .

لا علينا ! كانت « قضية الفصل في نسبة الشعر الجاهلى » سواء في مسألة الوضع ، أو في نسبته إلى أشخاص شعراء بأعيانهم ، وقع الاختلاف في نسبة بعض الشعر إلى عدد منهم ، أو في نسبته إلى

أشخاص شعراء ، بعضهم جاهليّ ، وبعضهم إسلامي ، كانت فضية قديمة فرَغ القدماء من تمحيصها بعض التمحيص . فكان من غير المعقول أن لا تُولد ميلاداً جديداً ؛ إمّا في زماننا ، وإمّا بعد زماننا . ولكن كان من تصاريّف قدر الله الذي لا ندرك كُنْهه ، أنّ هذه الفضية أجهضت قبل ميقاتها على يد هذا الرجل الذي وصفت ، « مرجليوث » .

ولم يكن « مرجليوث » أوّل من أثار مسألة التشكك في بعض الشعر الجاهليّ ، فإن جماعة من « طائفة المستشرقين » ، قالوا فيها بأقوالهم من قبله ، ولأسباب بعضها ظاهر وبعضها خفيّ ، ولكتّها جميعاً كانت في حدود الخطأ الآتي من فساد المعرفة ، أو في حدود الخطأ الآتي من غلبة الهوى . أمّا « هذا مرجليوث » فإنّه تخطّى ذلك كله مقدّماً بأمشاج طبائعه التي وصفت آنفاً ، فأدخل يده فأجهض القضية . وكان ذلك من فعله في حدود سنة ١٩٠٥ من الميلاد ، وبالجرأة والنزق ، ادّعى أنّ الشعر الجاهليّ كلّهُ مصنوع موضوع في الإسلام على نَمَط القرآن .

فلم يُطق « سرتشارلز لايل » هذا القدر من التفتّح ، فأشار إليه في مقدمة ديوان « عبّيد بن الأبرص » ، الذي طبعه سنة ١٩١٣ م ، وقال : « إنها لنزوة من نزوات الأوهام أن نظنّ أنّ جمهرة شعر الجاهلية مصنوع في زمن الإسلام ، صنعه علماء كانت حياتهم مخالفة كلّ المخالفة لحياة الجاهلية ، وفي عالم تبدّل من مجذوره كلّ التبدّل ، فباين زمانه زمان العرب البداة الذين عاشوا في الجاهلية » .

ثم ألحّ « مرجليوث » على نزوته ، فعاد إليه « لايل » مرة أخرى في مقدمة ترجمته لشعر « المفضليات » ، وهو الذي طبّعه سنة ١٩١٨ م ، فذكر رأى « مرجليوث » « الذي يشير العجب » ، كما

قال ، حين كتب فصلاً جيّداً لا بأس به ، فقال فيما قال : « أمّا أن نقرر ، كما فعل أحدُ الدارسين المحدثين ، أنّ الشعر العربي الجاهلي كلّهُ منحول مُبْقَع ، استناداً إلى ما يُرمى به حماد وخلف ، فذلك مقاطعة لكل وجوه الرأى فى القضية » . تم قال أيضا : « أمّا شعرُ الجاهلية ، فجائز أن يكون احتذاه حمّاد وخلف ، إلّا أن « الاحتذاء » نفسه دالٌّ على وجود « مثال » يُحتذى . فأن ندعى أنّ « الحذاء » هو وحده الذى بقى ، ولم يَبْقَ شئ من « المثال » الذى احتذى ، فأخشى أن يكون غير موافق لصريح العقل » .

ولكن « هذا مرجليوث » صمّم تصميمَ المروّض ، الذى سقرت الجراح قسوته وغلظته ، فلم يزل يدور بمنّة ويسرة ، حتى كان شهر يولييه ١٩٢٥م ، فنشر فى « مجلة الجمعية الملكية الآسيوية » بحثاً مستفيضاً ، جمع فيه كل عزائمه ، بعنوان « أصول الشعر العربى » ، وخلط فيها ما شاء أن يخلط ، منفرداً بهذا التخليط ، وقد خلا له الجو ، وكان « لایل » قد توفى سنة ١٩٢٠م .

فخرج عليه « أربرى » وهو من المستشرقين أيضاً ، ومن أكثرهم محاولة لإظهار الاعتدال وحسن النظر ، فدَمَعَهُ دَمْعاً بعد دَمْعٍ « لایل » ، وذلك بعد وفاة « هذا مرجليوث » بسبعة عشر عاماً . فإن « أربرى » ترجم « المعلقة السبع » فى سنة ١٩٥٧م ، ثم ختمها ببحث طويل ، فلوّص أقوال مرجليوث ، وجميع حججه التى استعان بها تلخيصاً جامعاً ، ثم عَقَّبَ على ذلك بقوله :

« إن السُّفْسَطَةَ = وأخشى أن أقول الغش أو الخيانة = فى بعض الأدلة التى ساقها الأستاذ مرجليوث ، أمرٌ يَبِّينُ جدّاً ، ولا تليق البتة برجل

كان ، ولا ريب ، من أعظم أئمة العلم فى عصره ا .

واحملْ كلامَ « أربرى » على الجِدِّ ، أو على الشُّخْرىة ، حين وصفه بأله من « أئمة العلم فى عصره » ، ولكنَّ الذى لا شك فيه أنَّ أول كلامه فيه الكفاية وفوق الكفاية ا

أما أنا ، فإننى لا ألخص كلام مرجليوث ، ولا أرذ عليه ، لأننى أؤثر أن لا أناقش الجُثَّت التى ليس لها فى علمنا أصل ولا فرع ، وقد تركتهُ أيدي يهي جلدته شلواً ممزجاً . وأيضاً ، فإننى أؤرخ فى هذا الموضع تاريخاً ، أما رأى فى أصل القضية كلها ، فقد فرغت منه آنفاً .

وكان هذا السَّقْط الدَّمِيمُ الجَهِيضُ على يدَى مرجليوث ، فى يولييه ١٩٢٥ م ، خليفاً أن يظلَّ مدفوناً حيث نُتشر فى المجلة ، لا يُقَرُّ له بنو جلدته بنسب ، ولا يبلغنا نحن عن ميلاده شئ ، فإمّا بلغ أحدنا عنه شئ ، فما أظنه كان يتلقاه إلّا كما تلقَّيته وأنا فتى ناشئ فى الدراسة الثانوية . وكان شيخنا وأستاذنا وإمامنا « أحمد تيمور » رحمه الله وأثابه عنى وعن الأئمة ، كان قد دَفَع إلّى هذه المجلة فى صيف سنة ١٩٢٥ م ، لأقرأ ذلك الكلام ، من باب الاستطراف والتعجب ، لا من باب الدراسة والعلم ، فلما قرأته طرحتُه مُشَمَّرّاً ، ثم نسيْتُ غَفائته التى سَمّاها أربرى « سفسطة وغشاً وخيانة » مع ما كنتُ أعلمه يومئذ من إنكار « لایل » قديماً على صاحبه رأيه فى « الشعر الجاهلى » حتى سَمّاه « نزوة من نزوات الأوهام » ، ثم عاد فدمغه بأنه « غير موافق لصريح العقل » . فكان من حقِّ ذلك الكلام ، ومن حقِّ ذلك الرجل ، أن يكون مصيروهما جميعاً مصير من ذكر الجاحظ نزوته فقال : « مات ولم يخلف عقيباً ولا أحداً يدين بدينه » . ولكنَّ ما شاء الله كَانَ .

ولو كنتُ كارهاً لشيءٍ من مقالة الحق أن أقولها ، لكنت مقالتي
في هذا الميلاد الثاني للقضية ، حين نفخ في جهيضها الروح ، فابعث
من مظنون مرقيده ، حياً مدمراً ، يدع الديار بلاقع حيث سار . آه مما
كان ! كيف كان ؟ ولم كان ؟ .

ولقد كنتُ قدّرتُ في نفسى كلاماً أقوله ، أصِفُ فيه الفترة ما بين
الثورة سنة ١٩١٩م وبين سنة ١٩٢٥م ، حين افتتحت « الجامعة
المصرية » = أصِفُ الناس ، والقادة والشباب ، والمثقفين والمجتمع ،
والآراء ، والصّراع ، والسياسة ، والأحزاب ، والبلاء الذي كان خافياً ثم
استعلن ، لأن الأجيال الناشئة تغفل ، أو لعلمها قد نسيته ، فخطرت أن هذه
القضية ، « قضية الشعر الجاهلي » كانت هيئة لولا تدخّل السياسة
يومئذ . وهذا الشيء ليس له أصل البتّة ، وإن كنتُ أسمع اليوم يُقال ،
ويعاد فيه القول . ولكنّي أعرضتُ عن ذلك ، لأنّي لا أستطيع أن أكتب
في مقالة تاريخ ستّ سنواتٍ حافلة بالأحداث ، والأحداث مبرقة
بالغموض ، والغموض يطوى في ظلامه شياطين المكر والخبث والتدمير ،
منبعثة من الشقوق والزوايا ، بعلاقاتها الخفية والظاهرة ، هذا ما لا يُطبق
المرء أن يوجزه ، ولا سيما إذا كان شاهداً قد عمى وأبصر ، وضلّ
واهتدى ، واكتوى وبرئ .

كُنّا يومئذ في أمرٍ مَرِيجٍ ، قلق مضطرب ، مختلط مشتبك ،
ملتبس . ويومئذ افتتحت « الجامعة المصرية » في أكتوبر سنة ١٩٢٥م ،
وبدأ الدكتور « طه حسين » يلقي محاضراته « في الشعر الجاهلي » ،
وطبعها كتاباً صدر في أواخر مارس ١٩٢٦م ، وتداوله الناس ، وُزِّلَت
الأرض زلزالها ، وتقوّضت صروح ولم تزل تتقوّض إلى يومنا هذا .

عمد الدكتور طه حسين في أكتوبر ١٩٢٥ إلى ما كان كتبه مرجليوث في يوليو ١٩٢٥م وادّعى فيه أنّ « الشعر الجاهلي كلّ موضوع مصنوع في الإسلام ، وأنّ لغته هي لغة القرآن ، لا لغة الجاهلية ، وخفّ دمه جدّاً حين زعم أنّ الشعراء الذين قالوا هذا الشعر : « كانوا مسلمين في كلّ شيء ما عدا الاسم » !! فأخذ الدكتور طه هذه الفكرة كما هي ، وأخذ معها أيضاً أحد أدلتها ممّا سمّاه « الأدلة الداخلية » ، وهو اختلاف لغة قبائل الجاهلية ، واختلاف لغة قبائل شمال الجزيرة ، عن لغة قبائل الجنوب (اليمن) ، وهي اللغة الحِمْييرية ، ولغة الشعر الجاهلي هي اللغة التي جعلها القرآن « لغة فصحي » لا يظهر فيها شيء من هذا الاختلاف . فهذا هو الدليل على أنّ الشعر الجاهلي موضوع في الإسلام !

ولم يزد الدكتور طه في الكتاب الأول ، من كُتب « في الشعر الجاهلي » (وهو مقسم إلى ثلاثة كتب) ، على هذا شيئاً ، إلّا ما نفاه من الغثاء من كلام مرجليوث ، ثم أضاف إليه شرحاً يفسّره ، حتى انتهى إلى أنّه قد ثبت عنده بهذا أنّ الشعر الجاهلي : « لا يمثل حياة العرب الجاهليين ، ولا عقليتهم ولا دياناتهم ولا حضارتهم ، ولا يمثل لغتهم » . وهذه هي « النظرية » . أمّا الكتاب الثاني من الكتب الثلاثة ، فهو في ذكر الأسباب التي حملت الناس على وضع الشعر وانتحال به الإسلام . ثم بدأ الكتاب الثالث في الشعر والشعراء . ولكنّه لم يكد ينتهي منه حتى تغيّر ما أخذه من مرجليوث بعض التغير ، وأدخل على التعميم تحفظاً جديداً ، وهو بطلان ما يُنسب إلى ربيعة واليمن من الشعر جملةً ، أمّا الذي يمكن أن يصحّ ، فبعض شعر مُضَر . وإذن ، فكثرة

الشعر الجاهلي « لا تمثل شيئاً ولا تدلّ على شيء إلا على العبث والكذب والانتحال » .

ولست أناقش الكتاب « في الشعر الجاهلي » ولا أتبع سائر فصوله كيف بناها ، ولا ألومه على أن لم يذكر مرجليوث ، لا في كتابه هذا ، ولا في غيره ، وتجنّبهُ كُلَّ التجنّب مع شدة التشابه أحياناً في النتائج والاستدلال في مواضع أخرى من الكتاب . فكل هذا ليس يغنيني منه شيء .

بل الذي يغنيني أنّ الدكتور طه حين نفخ الروح في جهيض مرجليوث حتّى صار « نظرية » = وحين جعل أساس « النظرية » ، هو اصطناعه المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكرت للبحث عن حقائق الأشياء = وحين قال إنّ هذا المنهج قائم على تجرّد الباحث من كلّ شيء كان يعلمه من قبل ، وأنّ يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن ممّا قيل فيه خلّواً تاماً = وحين نبه الناس جميعاً إلى أنّ هذا المنهج ، ليس خصباً في العلم والفلسفة فحسب ، وإنّما هو خصب في الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً ، وأنّ الأخذ به ليس حثماً على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم ، بل هو حثم على الذين يقرأون أيضاً = وحين استهلّ كتابه بتمهيد يبيّن معالم الطريق ، وهو أن نضع علم المتقدمين كلّ موضع الشك ، الشك الذي يبعث على القلق والاضطراب ، وينتهي في كثير من الأحيان إلى الإنكار والجحود ، ويقلب العلم كلّ رأساً على عقب ، ويخشى الدكتور إن لم يحضّر أكثره ، أن يحو منه شيئاً كثيراً » = الذي يعني أنّ الدكتور طه حين قال هذا بتدقّقه وجرأته وعفوه ، وبالذي كان محفوفاً به في قلوب مائتي طالب في الجامعة من

إجلالٍ وهيبةٍ ووقار ، صادفَ ما قاله من أنفسهم وقلوبهم وعقولهم موقعاً لا تكاد توصف نشوته ، وألقى فيها باعثاً لا تكاد تُحصي آثاره .

وقد كان ما أراد الدكتور وأحب ، وليتنى أستطيع أن أقصّ خبر ما كان ، كيف كان ، لا في الجامعة وحدها ، بل خارج الجامعة أيضاً . فمن استطاع أن يتجرّد قد تجرّد ، ومن استطاع أن يُخلّي ذهنه إخلالاً تاماً أخلاه ، ووضع كلّ شيء ، لا علم المتقدمين وحده ، موضع الشكّ في نفوس شباب كثير ، وأفضى الشكّ إلى الإنكار والجُحود ، وقلّب كلّ شيء ، لا العلم وحده ، رأساً على عقب ، ومحي أكثره أو كاد .

ولعلّ الدكتور طه ، أو هكذا ينبغي أن أتكلّم : لعلّ الدكتور طه ، حين ألقى محاضراته ونشرها كتاباً يتداوله الناس ، كان مريداً أن يستحثّ همم الشباب والقراء وجماهير الأمة إلى بعث الآداب قديمها وحديثها ، مهما كان فيما أتى به من الشذوذ على ما توارثه الناس ، ومن الغرابة عما ألقوا ولهجوا بترديده . لعلّه كان يرجو ذلك ، ولكنّ رجاءه ضاع أيضاً فيما ضاع .

فأكثر من سمع منه هذا يومئذٍ وانتشى به ، نفّض يده من « الشعر الجاهلي » أو « الشعر العربي » كلّهُ ، وطلب كلّ منهم مذهباً غير الذي أرادته له ، وانفضوا جميعاً ، وأطبق الجدب على الخصب الذي كان يتوقّعه أو يرجوه .

فبعد تسع سنوات لا أكثر ، كان الدكتور نفسه أول من رأى وسمع ، فهاجه ذلك على أن يُنشئ محاوراة بينه وبين صاحب له اخترعه ، جعله مثلاً لجمهرة المثقفين ، فوصفه ووصف ما انتهى إليه

أمره ، فقال : « قد يحس من الأدب القديم يأساً ، والتمس من كتب المحدثين ما يُقَرَّب إليه هذا الأدب التآفر ، ويدلِّل له هذا الفن ، فلم يجد شيئاً .

هنالك فزع إلى الأوربيين فوجد من أدبهم ، ومن نظامه الذى يقربه ، ويُسرِّه ما أرضاه ، فأصبح مبعوضاً للأدب القديم بطبعه ، محباً للأدب الأجنبى كلَّ الحب ... وقد تحدث إلى المتحدثون بأن أمثال صاحبى هذا قد أخذوا يكثرون ، ويظهر أنهم سيكثرون كلما تقدّمت الأيام » (٣٠ يناير ١٩٣٥ م) .

وسلك إلى قلب صاحبه كلَّ مسلك ، وإلى عقله كلَّ طريق ، فقال يومئذ : « نحبّ لأدبنا القديم أن يظلّ قواماً للثقافة ، وغذاء للعقول ، لأنّه أساس الثقافة العربية . فهو ، إذن ، مقوِّم لشخصيتنا ، محقِّق لقوميّتنا ، عاصمٌ لنا من الفناء فى الأجنبى ، معينٌ لنا على أن نعرف أنفسنا .

فكلُّ هذه الخصال لا تقبل الشك ، ولا يحسن فيها المراء ، ولكننا مع ذلك نحبّ أن يظلّ أدبنا القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة ، لأنّه صالح ليكون أساساً من أسس الثقافة الحديثة . ونحبّ أن يظلّ أدبنا القديم غذاء لعقول الشباب ، لأن فيه كنوزاً قيّمة تصلح غذاء لعقول الشباب .

والذين يظنّون أنّ الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا خيراً خالصاً يخطئون ، فقد حملت الثقافة الحديثة إلى عقولنا شراً غير قليل . لم يأت منها هى ، وإنّما أتى من أنّنا لم نفهمها على وجهها ، ولم نتعمق أسرارها ودقائقها ، وإنّما أخذنا منها بالظواهر ، وقنعنا منها بالهين اليسير .

فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل ، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضاً .

وهذا كلام حسن فى جملة ، ولكنه مفزع أيضاً . حسن ، لأنه حق ، ولو قاله الدكتور منذ تسع سنوات ، لما اضطر إليه يومئذ ، حين فتحت بأجوج ومأجوج ، وهم من كل حدب ينسلون .

ومفزع ، لأن الدافع إليه أكبر مما يظهر لأول وهلة وأعمق .

أحسن الدكتور أنه وضع « الشك » فى غير موضعه ، وحمله من لا يطبق حمله ، وأن النشوة الأولى بكلامه فى سنة ١٩٢٥ م ، أحدثت انفجاراً مدمراً بعد قليل من الزمن ، وأن السقط الذى نفخ فيه الروح ، انقلب مارداً يدمر الصروح وينسفها نسفاً ، بلا تبصر .

ومع ذلك ، فقد حاول الدكتور من يناير ١٩٣٥ إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥ م ، أن يرد هؤلاء الذين كرهوا الأدب القديم أشد الكره ، كما قال ، فجعل يكفكف من غلوائهم ، ويظهرهم فى مقالاته على روائع « الشعر الجاهلى » . من شاعر بعد شاعر ، وبذل من الجهد ما بذل ، ولكن ذهب كل هذا هباءً وهدراً . لقد أفلت الزمام . لا بل أكثر من ذلك ، فقد خرج على أدبه القديم الذى جعل يلفت وجوه الشباب والقراء إليه ، شيوخ كبار فى الجامعة نفسها ، كانوا من أصحابه ، فبعد ثلاث سنوات ، سنة ١٩٣٩ ، سمع الشيخ الهازل الذى يقول فى « جنابة الشعر الجاهلى على الأدب » !

وسمع الشباب فى الجامعة وغير الجامعة يهزأون بهذا الأدب القديم كله ، ويصرفون وجوههم عنه ، ومن ورائهم من ينقث فيهم ما ينقث ،

وظهر التعبير عن أنفسهم واضحاً فى سنة ١٩٤٧م فى هذا الإعلان ! :
 « حطّموا عمود الشّعر . لقد مات الشّعر العربى مات ! مات عام
 ١٩٣٣م ، مات بموت أحمد شوقى ! مات ميتة الأبد ! مات ! » .

فكلّ شئ كان قد أُعدّ إعداداً منذ سنة ١٩٢٧م ، على إثر « قضية
 الشعر الجاهلى » ، حين أُثيرت الدعوة إلى استبدال العاميّة بالفصحى ،
 فعادت جَذَعَةٌ بعد أن كادت تموت ، وخرج يومئذ مندوب
 « ويلككس » الإنجليزى الدّاعية للعامية ، يدعو فى الصحف والمجلات
 والمجالس ؛ إلى طّرح الفصحى ، واتخاذ العامية للتعبير عن الأدب
 المصرى . وعلّل ذلك بأنّ الفصحى تبتلع الوطنية المصرية ، وتذيقها فى
 القومية العربية !! إلى مكّرٍ أخبث من هذا المكر وأشدّ تدميراً ، كان يومئذ
 ولماً يزل .

هذا ما كان ، وليت شعرى كيف كان ؟ ولم كان ؟

أما أنا فقد فرغت . لا أقول إننى أدبْتُ ما يجب على ، ولكنى
 حاولت أن أضع بين يدى ناشئة الأجيال ميحتى أنا فى « الشعر الجاهلى »
 كيف وقعت فيها ؟ وكيف نجوت منها ؟ وحدّثتهم عن بعض تاريخها
 الذى دُمّر أجيالنا نحن ، فتركوا النفوس من ورائهم يوراً ، وعليهم هم أن
 يغمروها بالزّرع والبناء ، وإلا ... فقد مضى مَقَلُّ الأولين .

باب الملحقات ..

(أ)

كَتَبَ كَاتِبٌ^(١)

كَتَبَ كَاتِبٌ ، والذي أذكره ، هو أنني كتبتُ مقالةً في عدد شهر إبريل من مجلة المجلة ، وأنها كانت في نحو عشر صفحات ، وأن منها صفحتين وحسب ، ناقشتُ فيهما « يحيى حقي » فيما كتبه في عدد مارس (١٩٦٩) . وظنّني أنّ « يحيى » يُحسّ فهم ما يقرأ ، وظنّني أيضًا أنّه لم يشعر أنني تعاليْتُ عليه هو فيما كتبتُ ، أو أنني أردتُ أن أذله وأهينهُ وأعامله معاملة الحشرات والعبيد . وإذا كان هذا صحيحًا ، وهو صحيح بلا ريب ، فقد عجبْتُ عجبًا حين قرأتُ في عدد المجلة (مايو ١٩٦٩) ، ما يُوهم أنني ارتكبتُ ذلك في حقّه أو في حقّ غيره من الناس ، إذ كَتَبَ كاتبٌ فقال : « قرأتُ المقال المنشورَ في العدد الأخير من المجلة ، للأستاذ محمود محمد شاكر ، فلم يؤلمني تجاهله التأمُّ لي ، بقدر ما آلمتني لهجته الغريبة المتعالية (١) » .

وأحبُّ أن أسأل الأستاذ الكبير : ما الذي يعطيك الحقُّ في اتِّهام الناس (١) ومعاملتهم كأنّهم حشرات أو عبيد ؟ ألم يثن الأوانُ ليعتبر الناسُ بعضهم بعضًا في هذا البلد المسكين ؟ ألم يثن الأوانُ

(١) هذه الكلمة يرد بها شيخنا أبو فهر على ما كتبه الدكتور عبد الغفار مكاوي ، في محلة « المجلة » عدد ١٤٩ (مايو ١٩٦٩) ص ٢٨ باب « بين القراء والكتاب » ، وقد ذكر الشيخ ما كتبه عبد الغفار ، منجّمًا في ثنايا كلامه ، وردّ عليه ، فلا حاجة بنا إلى تكرار ما كتبه الدكتور عبد الغفار .

لتختفي هذه اللهجة الكريهة من حياتنا ؟ ومتى نفهم أنّ ثقافتنا لن تنمو أو تزدهر ، حتى نفتح نوافذنا على الثقافات الأخرى ، ونشصل بها ، وندخل في حوار مستمرّ معها .

ولما كان معلوماً ، فيما أظنّ ، أنّي قصرتُ كلامي على مناقشة ما كتبه يحيى ، وكان يقيماً أنّ لهجتي في مخاطبة « يحيى » لم تكن هي اللهجة الكريهة المتعالية ، كان يقيماً ، بعد ذلك أنّ « اللهجة الغريبة الكريهة المتعالية » مقصورة على أمرين : أحدهما ؛ أنّي تجاهلتُ هذا الكاتب « تجاهلاً تاماً » ، والآخر ؛ أنّي قلتُ عرضاً في مناقشة « يحيى » مانصه : « إنّ الكلام المنشور في عدد (مارس ١٩٦٩ ص : ٣٤) ، والذي سُمّي « ترجمة عربية لترجمة جوته الألمانية ، قد أطفأ إشراق لغة جوته الألمانية وأحالتها رماداً .. أي هي ترجمة بلغت غايتها من الركاكة والسقم »^(١).

أما قول الكاتب أنّي « تجاهلته تجاهلاً تاماً » ، فهو قولٌ صادرٌ عن الأوهام من ناحية ، وعن التّشّهّي من ناحية أخرى . وعبارته لا تؤدي إلى شيء ، إلّا إذا أُريد بها ما يسمّيه الأوائل : « المغالطة » ، فيبين أنّ مناقشة « يحيى حقي » فيما كتب ، لا توجب عليّ أن أقحم فيها اسم كاتب آخر بلا سبب ظاهر ، ولا أظن أنّ في عُقلاء النّاس من يُعِدُّ ترك إقحام اسم في كلام بلا سبب ظاهر ، تجاهلاً تاماً أو غير تام ، وإذا كان هذا الكاتب ، كما هو بيّن ممّن يشتهي أن يُذكر اسمه بسبب أو بغير سبب وكيفما اتّفق ، فلا أظنه كان واجباً عليّ أن أشتهى ما يشتهي . وإذا كان ، فأنا في الحقيقة لم أتجاهله ، وإنّما جهلّ ما كان يشتهي ، غير مريد للتجاهل .

(١) انظر ما سلف ص : ٣٤

وأما ما زعمه الكاتب من أنني وصفتُ « مقالة » بأنه « كلام » ، فهو صادر أيضًا عن الغرق في الأوهام ، فأنا لم أتعرض لمقاله قط ، بل كان كلامي مصوبًا على شيء عيَّنته وعيَّنتُ صفحته من المجلة ، وهو ما نُشر في (عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٣٤) ، وهو ما سمَّيته « ترجمة عربية لترجمة جوته الألمانية » . وأما حملُه لفظ « كلام » على معنى الذم والإهانة والإذلال ومعاملة الناس كأنهم حشرات أو عبيد ، فهو أيضًا تصوّر لمعاني الألفاظ عن طريق الأوهام ؛ لأنني استعملتُ هذه اللفظة مرارًا عديدةً في كلامي ، (واستعملها الناس من قبلي ، وسيستعملونها من بعدي) ، فقلتُ مثلاً : « واقتصاذ يحيى في كلامه أوقعني في حيرة » ، وقلتُ عن ترجمة جوته الألمانية ، وعن قصيدة تأبط شراً : « إن جوته شاعرٌ محنك لا يُخطئ هذا القدر من التمييز بين الكلامين » . فلا أظنُّ أن في الناس عاقلاً يتوهم أنني أردتُ « يحيى حقي » ، وجوته ، وتأبط شراً ، بالذم والإهانة والإذلال ، ومعاملتهم كأنهم حشرات أو عبيد . وتفسير معنى « كلام » على هذا الوجه من التوهم ، تابع لما قبله مما يسميه الأوائل : « مغالطة » . وهو أيضًا شيء فوق العجب !

فلا أدري بعد ، أي الكلامين أحق بأن يُوصف بأنه « لهجة كريهة ينبغي أن تختفي من حياتنا » . أهذا الذي كان مني ، (ولم يكن مني على التحقيق بل كان توهمًا من غيري) ، أم هذا الذي كان من الكاتب نصًا لا توهمًا ! وآفة زماننا تسيب الفكر بلا زمام يكبحه .

ثم لا يقف بنا العجب عند هذين ! فإن الكاتب لم يكد يفرغ من تخيير ألفاظه التي وصفني بها ، حتى انتقل فجأةً صارخًا ، بلا مقدمات إلى موضوع آخر ضمَّنه قوله : « ومتى نفهم أن ثقافتنا لن تنمو أو تزدهر حتى نفتح نوافذنا على الثقافات الأخرى ... ؟ » (وهذا بلا ريب كلام

برىء من التعالى ، ولهجة غير كريهة) ، ثم ينحدر بعد ذلك إلى فقرة أخرى شرّ منها فيقول : « لا أدري ما الذي يريده الأستاذ على وجه التحديد ؟ هل أصبحت الكتابة عن شاعر عظيم - اعترف ملاينُ الناس بعقريته منذ قرنين ونصف من الزمان - جريمة يُوضع الإنسان (الذي هو هذا الكاتب) من أجلها في قفص الاتهام ؟ أم أغضبه أن يهتم شاعرٌ أجنبي بأدبنا ويفهمه بقدر ما أتيح له في عصره من أسباب ؟ » .

وبلا شكّ عندي أعلم أنّ هذا الكاتب لا يستطيع أن يدري ما أريد على وجه التحديد ، ولكنّه يستطيع أن يدري مالا أريد على وجه التوهّم كعادته ، ومثلُ كلامه هذا سهلٌ على قائل أن يقوله ، ولكن صعبٌ عليه أن يحققه ، إذا كان ممن يحاسب نفسه على ما يقول . وبيقين أنّ هذا الكاتب لا يحاسب نفسه على ما يقول ؛ لأنّه لا يستطيع ذلك ، ولكن العجب أنّه لم يجد من يحاسبه على ما يقول أو يكتب ، فكأنّه كُتِبَ عليّ أن أتولى أنا حسابه : وأنا أستحي أن أقول مرة ثالثة : إنّ كلام هذا الكاتب الذي نقلته آنفاً ، تابع لما قبله ، مما يسمى « مغالطة » لأنّه تجاوز حدّ « المغالطة » إلى صميم الشيء الذي يفسره اللغويون بأنّه « نقيضُ الصّدق » .

وكلامي كلّه منشورٌ في صفحتين لا أكثر ، كما قلْتُ ، فأين يجد من يفليه ويفتشه أنّي ذكرت شيئاً يقال له : « فتح نوافذ ثقافتنا » أو « إغلاق نوافذ ثقافتنا » وأين يجد « قفص اتهام » وضعت فيه هذا الكاتب ؟ وأين يجد في كلماتي غضباً على جوته ، لأنّه اهتم بأدبنا وفهمه ؟ وأين يجد أنّي عددتُ الكتابة عن شاعر عظيم ذنباً أعاقب كاتباً من جريزته ؟ وأين يجد في كلامي أنّي أنكرتُ على جوته عقريته التي

اعترف ملايينُ الناسِ بها منذ قرنين ونصف من الزمان ؟ فإذا لم يجد أحدٌ شيئاً من هذا كله ، بل وجدني أقول في بعض ما قلتُ عن جوته « وجوته شاعرٌ عظيمٌ في لسان قومه ، ولغته الألمانية في الذروة من الحُسْن والجَمالِ ، ونحن لا نملك إلا أن نكون تبعاً لأهل لسانه في الحكم عليه ، لإجماعهم على براعته وتقدمه ، وعلى جمال لغته في شعره » فبأي صفةٍ أصف فعله هذا الكاتب ! وإذا لم يكن هذا كلاماً غارقاً في صميم الأوهام ، وساقطاً في القرارة من « نقيض الصدق » فماذا يكون إذن ؟ وآفةُ زماننا ، مرةً أخرى ، تشييبُ الفكر بلا زمام يكبحه .

وإذا كان مجرد ما توهمه من تجاهلي ذُكر اسمه تجاهلاً تاماً ، قد استحقَّ عنده أن يعد « لهجة كريهة ينبغي أن تختفي من حياتنا » ، فبماذا توصف لهجة مَنْ « يتجاهل » الحقائق المكتوبة على الورق ، ثم يُنشئ من عند نفسه أوهاماً فينسبها إلى الناس ؛ غير متحرِّج من الخوض في « نقيض الصدق » ؟ إنَّ هذه اللفظة : « كريهة » لا تؤدي عندئذٍ معنى صحيحاً ، فعلى المرء أن يَلْتَمِس صفةً أخرى ، لأنَّ هذه الصفة : « كريهة » ، تقع دون الغرض ، بل رُبَّما انتقل معناها عندئذٍ من الذم إلى شبيه بالمدح .

وقد رفقتُ بهذا الكاتب « ذي الأربعة عشر كتاباً » رفقا شديداً ، لا لأنَّه يستحقُّ الرُّفْقَ ، بل لأنِّي كرهْتُ أنْ أغمِسَ قلمي فيما وراء ذلك ، ولأنِّي أكره أن أعيين من لا يميِّز بين النفع والضَّرر ، علي أن يَهْجَلَ الأذى على نفسه ، لأنِّي وجدتُ هذا الكاتب سريعَ الالتهاط على الوسوسة ، جائزَ الغضب بلا حذر ، إذا ورم أنفه لم يبال أن يحاسب نفسه على ما يقول أو يكتب . وهذه كلها طبائع مؤذية لمن كانت فيه ، ولا سيَّما إذا كان منبِّهاً من أوهام يتوهمها حين يقرأ ما

يقرأ ، ومن إحساس بالنفس شديد ، ومن إعجاب بها متعظيم ، ومن
اشتغاه للذكر كيفما اتفق .

وقد فرغنا من بنات الأوهام التي لا حقيقة لها ، ولكن بقيت
حقيقة واحدة هي التي آذت هذا الكاتب ولم تكن من بنات أوهامه .
وذلك ما كان مني حين وصفت الترجمة العربية لترجمة جوته الألمانية ،
بأنها « ترجمة بلغت غايتها من الزكَاكَةِ والسَّقَمِ » ومن حقّه أن يسألني
عن هذا ، ومن حقّه أن يدفع عن نفسه ، ولو قصر كلامه على بيان
زيف هذه الكلمة ، وعلى بيان إساءتي فيها ، لكان ذلك أليق به ،
وبمجلة المجلة أيضًا ، ولم يكن أحد يملك أن يدفعه عن حقّه . ومع
ذلك ، وإذا كان هذا الكاتب صادقًا فيما كتب حيث قال ، متواضعًا ،
وبلا تعالي ولا لهجة كريهة !! : « وأما أن الترجمة بلغت » غاية
الزكَاكة والسَّقَمِ « فشئ أترك للقارئ أن يحكم عليه بنفسه . ولقد
أخرجت للناس أربعة عشر كتابًا (١١) يستطيع الأستاذ أن يسأل الذين
قرأوها ، ليعلم أنها بحمد الله لا تحتوى على عبارة سقيمة أو
ركيكة » .

فهلّا تفضّل هذا الكاتب ، إذا كان صادقًا غير متعالي ولا كريه
اللهجة ، فعُدني في قرائه الذين فوّض إليهم أمر الحكم على ترجمته ؟
وأكون قد استعملت حقّي الذي فوّضه إليّ حين فوّضه إليّ سائر القراء ،
بلا تريب عليّ في نتيجة الحكم . ولكّني أخشى أن يكون هو يضرّ عليّ
بأن أكون « قارئًا » ، فضلًا عن أن أكون من قوّاء كُتّبه الأربعة عشر ا

وفوق ذلك ، فأنا لم أقل ما قلت رغبة في إبدائه أو اتّهامه أو إذلاله
بل لعلّي ، ولم أتعمد ، تركت ذكر اسمه مخافة أن يظن بي تعبد

الإساءة بذكره . وهذا شيء يمكن أن تدلّ عليه بديهته العقل . ومع ذلك ، فلو قلّث مثلاً في قصّة كتبها يحيى حتى : « إنها قصّة رديئة ، سيئة ، ركيكة الأسلوب » ، فهل يمكن أن يتصور « يحيى » أنّ هذا القدر من الكلام يعدّ قدحاً في كرامته ، ورغبةً منّي في إذلاله وإهانته ؟ وأنا أترك ليحيى وغيره الجواب عن مثل هذا السؤال .

ثم إنني لم أقل شيئاً ليس عندي دليله ، وسأقتصر على مثال واحد من هذه التّرجمة ، يدل على سائرها ، فالترجم يقول ما نصّه :

« ألقوه في مناخ غليظ ، على صخرٍ وعر ، تقف فوقه الجمال ، فتتخطّم حوافرها » .

ومعلوم أنّ « الحافر » للخيل والبغال والحمير ، أمّا الجمال ، فيقال لذلك العضو منها : « الحفّ » و « المنسيم » ، إلى ألفاظٍ أخرى تعرفها لغة العرب ، لأنّهم أصحاب الجمال ، ويقال لذلك العضو من الإنسان « القدم » . فالترجم الذي لا يُحسن هذا القدر من التمييز بين أسماء أعضاء الحيوان ، ولا يحسن التعبير عنها ، مترجم لا يستقيم له كلام أبداً ، بل يُخشى منه ما هو أفظع من ذلك .

وهبه لا يُحسن أن يعرف ، أفلا يحسن أن يتذوق بعض التعبير ، فيقول : « قوائمها » ، ويُفليت من باب العجز إلى باب الحيلة ، وكيف يكون « مترجماً » من لا يحسن هذا القدر من الاحتياي ؟ ثم يقول المترجم : « تتخطّم حوافرها » ، و « التخطّم » ، هو تكسّر الشيء اليابس ، و « تحفّ البعير » لحم وجلد . وإثما يقال : « نَقِبَ حُفٌّ البعير » إذا سار في أرض ذات حجارة أو حصى ، فرّق جلد الحفّ ، ورهما دمي . ولعله يقول : إنّما أردت ما يقابل صلابة « الحافر » بين

الخيَل والبغال والحمير ، فيقال له : ذلك « فَوْسِن البَعِير » (بكسر الفاء وسكون الراء وكسر السين) . وأَيُّ ذلك قال ، أو أراد ، أو زعم أن جوته قاله ، فإنه لا معنى في «وقوف الجمال على أرض وعرة ، ففتحطم حوافرها» ، لأنَّ أَقْلَ قدرٍ من العقلي يَهْدِي إلى أَنَّ « الحوافِرَ » لا تتحطَّم ، وأنَّ « الأَخْفَافَ » لا « تَنْقَبُ أو تَدْمَى » ، إلَّا إذا سَارَ البَعِيرُ في الأَرْضِ ذات الحِجَارَةِ سَيْرًا شَدِيدًا . أمَّا مجردُ « الوقوفِ على أرضٍ وعرة » ، فمحال في العقل أن يُفْضِي إلى « تحطَّم الحوافِرِ » .

وهذا كافٍ إن شاء الله ، وإذا لم تكن هذه الرِّكَاكَةُ . فما الرِّكَاكَةُ إذن ؟ فهل أسأتُ إِسَاءَةً بِالْغَةِ مَهِينَةً لأَحَدٍ من النَّاسِ ، إذا قلتُ : إن هذه الترحمة « بلغتْ غَايَتَهَا من الرِّكَاكَةِ والسَّقَمِ » ؟ وبيقين لا شك فيه ، أن من الظلم المبرِّح والأذى ، أن يُنسبَ مثلُ هذا التخليط في تركيب الألفاظ والمعاني إلى جوته . والكاتبُ الذي لا يُؤمِّنُ جانبَهُ على فَهْمِ كلامِ رجلٍ حيٍّ يغدو ويروح في الناس ، ولم يمحض على كلامه سوى شهر واحد ، وهو مستطيعٌ أن يدفع عن نفسه ، كيف يُؤمِّنُ جانبَهُ على فهم كلامِ رجلٍ هَلَكَ منذ مئةِ سنةٍ وسبعِ وثلاثين سنةً ، وبلَيْتُ عِظَامُهُ كُلَّ البلى ، ثم هو لا يملك أن يدفع عن نفسه ؟

أما قولُ الكاتب في خِتامِ مقالِهِ ، بَلْفُظِ الجَمْعِ تعظيمًا للنفس ، فيما أظن : « إننا على استعداد للاستفادة من الأستاذ ، ومن علمه الواسع الغرير ، ولكن إذا جاء هذا العلم مصحوبًا بالتعالى والإهانة ، فما أغنايا عن علمه وإهاناته جميعًا » .

فهذا كَلَّه استغراقٌ في الأوهام ، فإلَّا يكن يتوهم أنَّه هو النَّاسُ جميعًا أو هو القراء جميعًا ، فلعلَّه كان يهوِّهم أنَّى كنتُ أحاطبُهُ ، وأنِّي

ما حملتُ القَلَمَ ، منذ عقلتُ إلّا مِن أَجْلِهِ ، وأُني إِنّما كنتُ أَتَقَرَّبُ إِلَيْهِ
زُلْفَى بِمَا أَكْتُبُ !! وكما توهّم أنّ في الَّذي كَتَبْتُهُ « تعالِيا وإِهانةً
وإِذلالاً » ، توهّم أيضًا أنّ عندي « علما غزيرا واسعا » !

وهذه وساوس لا أصلَ لها ولا حقيقةً ، فإذا استغنى الكاتبُ ذو
الأربعة عشر كتابًا عنى وعمّا أَكْتُبُ ، فهو لن يخسر شيئًا يأسف عليه
غداً ، بل إنّ استفادَتَهُ متحققةٌ إذا هو لم يقرأ شيئًا مما أَكْتُبُ ، فإنّه ، على
الأقلّ ، سوف يُعفى نفسه من طوائف الأوهام التي عذّبتَه
بسياطِ « التعالٰى » ، و « الإِهانة » ، و « الإِذلال » ، و « أَقْصاص
الِاتهام » ، و « معاملة الناس كأنهم حشرات أو عبيد » .

وأيضًا ، فإنّ هذا الكاتبُ ذا الأربعة عشر كتابًا ، اشتهى أن يجربَ
قَلَمَهُ الَّذي كَتَبَ به هذا العدد من الكتب ، في السُّخرية بي ، وكان
يسرّني أن يجيد التجربة ولكّنه أخفق ، لأنّ السُّخرية من أشقِّ ضروب
الِكِتابة ، وليس يُغني فيها أن يشتري المشتهي قَلَمًا بقرش ، وورقًا
بقرشين ، فإذا هو كاتبٌ ساخر ! وإذا صلّح هذا لمن يشتهى ، في
زماننا ، أن يُعدّ كاتبًا أو مترجمًا ، فإنه لا يصلح البتة لمن يريد أن يكون
كاتبًا ساخرًا ، ولكن وسوسة التشهّي ، وطولُ مُضاجعة الأوهام ، وقلةُ
الورع من الخوض في « نَقِيض الصِّدق » ، تغلب المرء على مَراشيدِهِ ،
فترّيه الصوابُ خطأً ، والخطأُ صوابًا ، والهدى ضلالاً ، والضلالُ هُدى .
وليس من هذا شئ يُفلح صاحبه أو مرتكبه . وغفر الله للمطابع التي
تطبع الكُتُب ، والمجلات أيضًا !

.. ونعم ! رأيْتُ أكثرَ من يُمارس « التواضع » ، إنّما يمارسه
ليقول الناس « متواضع » ، يُريغ بذلك حسنَ الأحداثِية ، والرِّفعة في

أعين الخلق ، فاجتويث التواضع ، ووجدته من خفي المكر ! فصار أصل مذهبي طرح التواضع . وطرذا للمذهب ، كان غير لائق بي أن أحفل بما كتب الكاتب ، بل كان اللائق أن أترفع عن أن أزد عليه ما كتب . ولكن هكذا كان ، لأنني أحببت أن أزل ، لكي تغفر لي زلتي . فبعض الزلل لذيذ ، وألذ منه تلقى المغفرة ، ورجم الله أبانا آدم عليه السلام ! هكذا سؤلت لي نفسي ، وهذا ما كان مني ، فهل أنا واجد ما طمعت فيه من المغفرة ؟

ثم اعتذرت إلى الصديقين الجليلين ، الأستاذ يحيى حقي ، والدكتور شكري عياد^(١)، حيث اضطررت إلى أن أتولى حساب من لا يحاسب نفسه على ما يكتب أو يقول ، ثم لم يجد من يحاسبه على إغراقه في الأوهام ، وعلى خوضه في « نقيض الصدق » ، بلا تخرج يردعه ، أو ورع يكفه ، ثم أسأل الله أن يصرف عني وعنكما سوء والأذى .

* * *

(١) المشرفان على تحرير مجلة « المجلة » آنذاك .

(ب)

الترجمة العربية لترجمة « جوته » الألمانية

لقصيدة « إِنَّ بالشَّعب »^(١)

- ١ - ثابت في القنال
تحت الصخرة، على جانب الطريق
صامد لا يلين .
يرقد صريعاً ،
لا تنسكب على دمه
مطرقة يزح سماء
قطرة ندى
مثلما تطرق أفعى
تنفث السم ولا
يمنع السم أذاها
تُثم ولي ،
وإني لجدير
نعيه كان شديداً
بخل هذا العباء .
وعلينا كارثة
لو دهى شهما قوياً
ولثاري وريث

هو لي ابن أختي

(١) ترجمة د . عبد الغفار مكاوي ، التي نشرها في مجلة المجلة عدد مارس ١٩٦٩م ضمن مقاله « جوته والأدب العربي » .

- ٦ -

يَرْنِي القدر

لما جرح الصديق

الذي لا يضارّ

ضيفه أبدا

- ٧ -

كان دِفءُ الشَّمس

في اليوم القدير

ولذا ما ذكت الشُّعري

فبردٌ وظلال .

- ٨ -

يا بس الجنين

من غير سُخ

وندى الكفُّين

شهم جرى .

- ٩ -

بالحزم الشديد

يسعى إلى غَرْضه

فإذا ما حلّ في مكانٍ

حلّ معه حزمه .

- ١٠ -

كان كالغيث كريماً

عندما يجدي ويهدى

فإذا يغزو غُدّوا

فهو كالآساد يردي

- ١١ -

وجيه أمام النَّاس

أسود الشعر طويل الإزار

يندفع على العدو

كالذئب النحيل

- ١٢ -

يذيق طعمين

الآرى والشرى

ومنها شئ

قد ذاقه كلّ .

- ١٣ -

يركب الهول وحيداً

ماله قط خليل

في الوغي إلاّ اليماني

كثرت فيه الفلول .

أقل القليل

- ١٨ -

وإذا كانت هذيل
في الوغي فلت شباه
فلكم ذقت هذيل
في الردى تلك الشباه

- ١٩ -

ألقوه في مناخ غليظ
على صخر وعر
تقف فوقه الجمال

فتحطم حرافرها

- ٢٠ -

وعندما حيا الصباح الصريعا
هناك في مرقده الموحش
أطلت الشمس فما أبصرت
إلا غريقا في دماه سليبا

- ٢١ -

هاهم الهذليون قد لقوا
مصرعهم

- ١٤ -

وفي الهجير بدأنا
في الشباب الحربا
في الليل طال سرانا
كمن يطارد شحبا

- ١٥ -

وكلنا كان سيفا
وقد تقلد سيفه
إذ يسل البرق
أسنى من البرق ضرؤه

- ١٦ -

واختسوا أنفاس نوم
فلما أظرقوا برؤسهم
راعتهم ضرباتنا
فسقطوا صرعى

- ١٧ -

أخذنا الثأر كاملاً
لم يفلت من القبيلتين
إلا القليل

وأصابتهم منى الجراح العميقة
والشرّ لم يفلّ عزمي
بل فلّ عزمه

- ٢٢ -

الرمح قد روى
بالسقية الأولى
هناك لم يُحرّم
من سقية أخرى

- ٢٣ -

حلّت الخمر لمثلي
بعد أن كانت حراما
أنا حللت نفسي
شربها من بعد لأي

- ٢٤ -

وعلى سيفي ورمحي
وعلى هذا الجواد
قد أحلّ الشرب فالشرب
من اليوم مباح

- ٢٥ -

اسقني الكأس اسقنيها

يا سوادًا يا ابن عمرو !
إن جسمي بعد خالي
مثل جرح غائر

- ٢٦ -

وإن كأس المنايا
ذاقته مني هذيل
فأترعت بالرزايا
وبالعمي والذلّ

- ٢٧ -

لقتلى هذيل
تضاحك الضبع
وتبصر الذئب
ووجهه يلمع

- ٢٨ -

والصقور النبيلة تتطايّر
وتخطو من جُثّة لجثة
ولا تستطيع أن تهفو
من المائدة الغنية

وعلق جوته على القصيدة بقوله :

« يكفي القليل لفهم هذه القصيدة. فإن عظمة الخلق، والصرامة ،
والقسوة المشروعة للفعل هي عصب هذا الشعر . والمقطوعتان الأوليان
تقدمان العرض الواضح ، وفي الثالثة والرابعة يتكلم الميت ، ويلقي على
قريبه عبء التأثير له . والخامسة والسادسة ترتبطان من حيث المعنى
بالأولى ، وتقفان من الناحية الشعرية الغنائية في غير موضعهما .

ومن السابعة حتى الثالثة عشرة نجد تمجيداً للميت يهدف إلى
الإحساس بفداحة الخسارة . ومن الرابعة عشرة حتى السابعة عشرة نجد
وصفاً للغارة على الأعداء . والثامنة عشرة ترجع بنا القهقري . والتاسعة
عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضع مباشرة بعد المقطوعة الأولى .
والحادية والعشرون والثانية والعشرون يمكن أن توضع بعد المقطوعة
السابعة عشرة . ثم تأتي نشوة الانتصار والمتعة في مآدبة الاحتفال . أما
الخاتمة فنجد فيها اللذة الخفيفة لرؤية الأعداء فرائس للضباع والتسور .
وأروع ما في هذه القصيدة في رأينا هو أن النثر الخالص الذي
يصور الفعل يصير شعريا بواسطة نقل مختلف الحوادث من مواضعها .
ولهذا السبب ، ولأنها تكاد تخلو تحلوا تأمنا من كل تزيق خارجي ،
يزداد جلال القصيدة ، ومن يقرأها بإمعان لابد أن يرى الأحداث من
البداية حتى النهاية وهي تنمو وتشكّل أمام خياله ^(١) .

[عن مجلة « المجلة » عدد مارس ، ١٩٦٩ ص ٣٤ - ٣٥]

* * *

(١) توجد ترجمة أخرى لترجمة جوته وتعليقه عليها ، تختلف في بعض ألفاظها عن هذه
الترجمة، ضمن كتاب « جوته والعالم العربي » تأليف كاتارينا موثرن ، ترجمة د . عدنان عباس
علي ، صدر عن سلسلة عالم المعرفة - الكويت ، ١٤١٥ هـ = ١٩٩٥ م ، ص (١٦٦ - ١٦٩) .

الفحص ارس

١- فهرس الآيات القرآنية

(سورة التوبة)

رقم الآية	رقم الصفحة
٣٨	﴿فَمَا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ إِلَّا قَلِيلٌ﴾
	دلالة « في » على القياس والمقارنة : ١٤٦

(سورة هود)

٤٨	﴿قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمِّمٍ مِّن مَّعِكَ﴾
	دلالة « الباء » على المصاحبة : ١٨٦

(سورة الرعد)

١٣	﴿وَلَا يَزَالُ الَّذِينَ كَفَرُوا تُصِيبُهُم بِمَا صَنَعُوا قَارِعَةٌ أَوْ تَحُلُ قَرِيبًا مِّن دَارِهِمْ﴾
	دلالة « حل » على نزول العذاب : ٢١٦

(سورة الصافات)

١٧٧-١٧٦	﴿أَفَبِعَذَابِنَا يَسْتَفْجِلُونَ، فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَاءَ صَبَاحُ الْمُنذِرِينَ﴾
	النزول بمعنى الحلول : ٢١٦

(سورة الحجرات)

٦	﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَأٍ فَتَبَيَّنُوا أَن تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصِيبُوهَا عَلَى مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينَ﴾
	تفسير المحرر، دور المحرر : ٣٦٠

رقم الصفحة

رقم الآية

(سورة المدثر)

﴿ إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ ، فَنَقَلَ كَيْفَ قَدَّرَ ، ثُمَّ قَتَلَ كَيْفَ قَدَّرَ ، ثُمَّ نَظَرَ ،
ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ ، ثُمَّ أَدْبَرَ وَاسْتَكْبَرَ ﴾ ٢٣-١٨

٢١٢

دلالة ثم على الحركة والتتابع

* * *

٢- فهرس الأحاديث والأخبار

« آخذ بثلاث ، تارك لثلاث ؛ آخذ بقلوب الرجال إذا حَدَّثَ ، وبحسن الاستماع إذا حَدَّثَ ، وبأيسر الأمرين عليه إذا حُولِفَ . تارك للمراء ، تارك لمقاربة اللقيم ، تارك لما يعتذر منه » ، [وصف سيدنا عمرو بن العاص لعبد الملك بن مروان وهو فتى] ٢٣٧ .

- « اختطفت ما قدرت عليه من أموالهم المصونة لأراملهم وأيتامهم اختطاف الذئب الأزل دامية المعزى الكسيرة » (عن سيدنا علي رضي الله عنه لبعض عماله) ١٦٣ .

- « اللهم اسقنا وأغثنا ، اللهم اسقنا غيثنا مغيثًا ، وحيتا ربيعا ، وجدا طبقا » ١٩١ .

- « إن كل ما ينبت الربيع ما يقتل حبطًا أو يُلم » ٢٦٠ .

- « ثلاثة لا يكلمهم الله يوم القيامة ، ولا ينظر إليهم ولا يزكّيهم ولهم عذاب أليم . قال : فقرأها ثلاث مرات . قال أبو ذر : خابوا وخسروا من هم يا رسول الله ؟ قال : المسبل والمنان ، والمنفق سلعته بالحلف الكاذب » ١٥٩ .

- « خير الخليل الحق » ١٦٠ .

- « السبع العادي » ما يجوز للمحرم قتله ١٦٣ .

- « فانجابت عن المدينة الحجاب الثوب » ٢١٤ .

- « فلولا أنه شيء قضاه الله ، لألتم أن يذهب بصره » ٢٦٠ .

- « فما يشير بيده - ﷺ - إلى ناحية من السحاب إلا انفرجت وصارت المدينة مثل الجوبة » (من كلام سيدنا أنس بن مالك رضي الله عنه) ٢١٣ .

- وفي رواية أخرى « فنظرت إلى المدينة وإنها لفي مثل الإكليل » ٢١٣ .

- « ما ذئبان عادبان أصابا فريفة غنم » ١٦٣.
- « المتشيع بما لم يعط كلابس ثوبى زور » ٢١٩.
- « من سحب إزاره من الخيلاء لم ينظر الله إليه يوم القيامة » ١٥٩.

* * *

٣- فهرس الأمثال

- « أسمع من سمع » ١٦٢
 أعدى ذى رجلين ١٣٩
 أعدى ذى ساقين ١٣٩
 دون ذلك خطر القتاد ١١٠
 رب عجلة تهب ريثا ٦٥
 على هذا دار القمقم ٨٣
 لا ينتطح فيها عنزان ٣٢٠
 لو ترك القطا لنام ٨١
 لو كان له عناج ١٥٥
 ليس هذا بعشك فادرجى ٦٠
 ما أشبه الليلة بالبارحة ٣٥٥
 نسيج وحده ١٥٣

٤- فهرس الشعر

الصفحة	الشاعر	البحر	القافية
١٦٢	زهير	الوافر	الغناء
١٧٤	أبو زيد الطائي	الخفيف	الحرابة
٢٦٤	الشريف الرضي	الكامل	أعضاؤة
١٨١	طفيل الغنوي	الطويل	معلّط
١٦١	خليفة بن حمل	الطويل	يغيث
٢٧٠	امرؤ القيس	البسيط	مكروث
٢٧٣	جنوب أخت عمرو	البسيط	الذّيب
٢٥٦	ساعدة بن جؤية	الكامل	يتلّط
٢٧٢	ساعدة بن جؤية	الكامل	الموكب
١٩٢	أعرابي	الكامل	جذبا
١٨٢	جرير	الوافر	انصبابا
١٠٦	-	المديد	غائبا
٢٥٧	عامر بن الطفيل	الكامل	ومخرّب
٨٣	أبو العلاء المعري	مقارب	لأزبايتها

* * *

٢١٦	بشر بن أبي خازم	الوافر	بُستَرَح
* * *			
١٧٧	عروة بن الورد	الطويل	جَاهِدُ
٢١١	مسكين الدارمي	الطويل	سَجُودُ
٢١٤	ذو الرمة	الطويل	جَوَادُ
٢٥٧	حاتم الطائي	الطويل	شُهْدَى
١٧٧	دريد بن الصمة	الطويل	المَقْدِدُ
١٨٩	أبو تمام	الطويل	وَجْدَى
١٦١	شريح بن الأخص	السريع	الأَجْرِدُ
١١٥	أعرابي	المديد	وَسَادَى
* * *			
١٥٠	النابعة	الرجز	القِصْرُ
٢٠٩	حسان بن ثابت	البسيط	مُضْمَاؤُ
١٧٣	أعشى باهلة	البسيط	الحُجْرُ
١٧٥	مضر بن ربي	الطويل	سَتْرُهَا
١٩٩		رجز	حَلُورُ
٢٤٤	ذو الرمة	الوافر	الْحَوَارَا
٦١	البريق الهذلي	الوافر	حَمَارَا
٢٧١	الراعي	الطويل	الثُّشِيرُ
١٩٤	الأخطل	الطويل	وَثْرَى

١٤٤	امرؤ القيس	المديد	قصيره
* * *			
٢٣٣	ابو العلاء المعري	المديد	ناسا
١٨١	الحارث بن حلزة	الكامل	التفسي
٢٧٣	أبو زبيد الطائي	المنسرح	العريس
* * *			
١٦٤	السفاح بن بكير	السريع	الشجاع
٢١١	ذو الرمة	الطويل	يتصدع
١٦٦	عمر بن أبي ربيعة	المديد	هجوغ
* * *			
١٩٤	ثعلبة بن عمرو	الطويل	شارف
* * *			
٢٠٦	رؤية	الرجز	المخترق
٢٢٥	تأبط شراً	البسيط	خفاق
١٥٦	تأبط شراً	البسيط	أخلاقى
١٧٦	تأبط شراً	الطويل	تملأ
٦٥	-	البسيط	الزلل
١٦١	الأخطل	الكامل	أديالا
١٦٠	امرؤ القيس	الطويل	بأعزل
٦٥	امرؤ القيس	الطويل	ليال

٢١٦	النابعة	الطويل	ونائيل
٢٦٩	النحاشي	الطويل	قبلي
١٨٣	أبو كبير الهذلي	الكامل	الأجدل
١٧٢	أبو كبير الهذلي	الكامل	مهيل
١٩٣-١٨٤	أبو كبير الهذلي	الكامل	المتهلل
٢٠٤	ذو الرمة	رجز	الأوصال
* * *			
١٩٥	-	مجزوء الكامل	المراجع
١٩٤	-	الطويل	لصروم
٢٦٠	أبو الأسود الدؤلي	الوافر	ملئ (١)
٢٥٩	-	الوافر	ملئ (٢)
١٨١	المخبل السعدي	الكامل	شهيم
١٦١	عارق الطائي	الوافر	كريم
١٩٦	المقلمس	الطويل	لصمما
٢٢٦	حاتم الطائي	الطويل	توهما
٢٧٦	حميد بن ثور	الطويل	فما
١٩٣	المسيب بن علس	الطويل	المصم
٢٦١	بجير بن عبد الله	الوافر	عظامي

(١) أول البيت : « وزيد هالك » .

(٢) أول البيت : « فإنك ميت ... » .

٢٢٤	خالد بن الصّقعب	الوافر	الوزيم
* * *			
١٧٩	الأعشى	المتقارب	سكن
١٦١	النايعة	الوافر	رفق
٦٣، ٣١	أبو العلاء المعري	الحقيف	عميان
٢٠٨	—	الوافر	المنمّليّنا
١٩٩	—	الطويل	خشنان
٢١٤	طهمان بن عمرو	الطويل	فما ترياني
٢٦٦	لقيط بن زرارة	الوافر	المدان
١٤٩	أبو كنانة الشلمي	الوافر	مئي
* * *			
١٦٠	عبد يغوث الحارثي	الطويل	تواليا
* * *			

٥- فهرس ألفاظ اللغة المفسترة

الهمزة	الثاء
أبل : الأبل : ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ .	ثقف : ثقفه : ٣٦٤ .
أبى : الأبي : ١٧٢ .	الجيم
أرى : الأرى : ١٩٩ ، ٢٧٢ .	جبل : يجبل : ٣٠٢ .
أزى : ٢١١ .	جدل : الأجل : ١٨٣ .
أيد : الإيد : ٢٦١ .	جدى : يجدى : ١٩١ ، ١٩٢ .
الباء	جرر : الجرار : ١٧٩ .
بأس : البؤس : ١٧٧ .	جرى : الجوارى : ٢٧٢ .
بأو : البأو : ٢٥٣ .	جمع : جمعة : ٢٣٥ .
بز : بزى : ١٥٦ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٨٤ ، ١٩٨ .	جلب : الجلايب : ٢٧٣ .
بطن : البطان : ٢٧٢ .	جلل : جل ، الأجل ، الليل : ١٤٦ .
بلل : بللت ، بليت : ١٩٤ ، الأبل : ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ .	جهد : المجهود : ١٧٧ .
بنى : بُنيت الطريق : ٣٣٣ .	جوب : الجواب ، جوبة : ٢١٣ ، ٢١٥ انجياب : ٢١٤ .
بهر ، البهر : ٢٠٩ .	الحاء
بهم : بهم : ٢٥٢ .	حرب : محرب : ٢٥٧ .
بيت : البيات : ٢١٥ .	حزم : الحزم : ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩١ .

- حازم : ١٨٦ .
 خيل : خيلاء ، خيلا : ١٥٩ .
- حسو : الاحتساء : ٢٢٨ .
 الدال
- حطم : التخطيم : ٣٨٩ ، ٣٩٠ .
 دقي : دق : ١٤٦ .
- حفر : الحوافر : ٣٨٩ ، ٣٩٠ .
 دلف : يذلف : ٢٥٣ .
- حلل : حل : ٢١٣ ، حلوا : ٢١٥ ،
 دلل : مدل : ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٨٢ ، ١٩٠ .
- الذال
- حوى : أحوى : ١٦٠ ، ١٩٦ ،
 ذرى : ذراها : ٢٣٦ .
- دكو : ذكاؤها . ١٧٥ .
- ذيل : الذيال : ١٦١ .
- الراء
- حيا : ١٩٣ .
 رب : الرب : ١٦٢ .
- الحفاء
- نحرت : الخريت : ١٨٨ .
 رشح : يرشح : ١٥٠ .
- نحرق : الخرق : ١٦١ ، ١٥٦ ،
 رفل : رفل : ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٩٧ .
- مخراق : ٢٥٧ .
 رفن : ١٦٠ .
- نحرم : المخارم : ١٨٣ .
 روع : رعنهم : ٢٢٨ .
- نخشى : ٢٥٧ .
 روم : رام : ٢٥٧ .
- نحصر : المخاصرة : ٢٥٢ ، الخصر :
 رير : رار : ٨٧ ، ١٠٩ .
- الزاي
- نخلل : الخلل : ٢٦١ .
 زلل : الأزل : ١٦٢ .
- السين
- نخمس : الخمص : ١٨٠ .
 سبع : سباع الطير : ٢٧٠ ، ٢٧٥ .
- خور : الخوار : ١٩٥ .

سبل : أسبل ١٥٨ مسبل : ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٩٦ ، ١٩٧ .	الصباد
سرر : الأسارير : ١٧٧ .	صبيح : صبيحها : ٢٣٦ .
سرى : أسروا : ٢١٠ ، الإسراء : ٢١٢ .	صديق : مصدقى : ٢٥٧ .
سطو • السطو : ١٩٣ .	صقع : الصقعاء : ٢٧٠ .
سمع : السمع : ١٦٢ .	صلب : الصلب : ١٩٥ .
الشين	صلل : صِلَّ • ١٥٠ .
شيع : المتشيع : ٢١٩ .	صلى : صليت : ٢٥٦ .
شبا : الشبا : ١٥٥ ، ٢٣٥ .	صمل : مصمئل ، ١٤٥ ، اصمأل ، صمل يصمل صملاً : ١٤٦ .
شدد : شداته : ١٦٤ .	صمم : المصمم : ١٩٤ ، ١٩٦ .
شرر • الشر : ٢٥٧ .	الضاد
شرى : الشرى : ١٩٩ .	ضبع : الضبيع : ٢٦٧ .
شعشع : شعشعتها : ١٧٥ .	ضحك : ٢٦٨ .
شكم : الشكائم ، الشكيمة : ١٩٥ .	ضممر : المضمار : ٢٠٩ ، الضمور :
شمخ : الشموخ : ٢٥٣ .	١٨٠ .
شمس : شامس : ١٧٤ .	طرب : طَرَب ، التطريب : ٢٦٩ .
شمعل : اشمعلوا : ٢٢٨ .	طرق : المطرق . ١٥٠ .
شهب : الشهباء : ٢١١ .	الظاء
شهم : شَهم : ١٨١ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٩٠ .	ظعن : ظاعن : ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ .
	طلل : الأظل : ٢٣٥ .

العين

عتق : عتاق : ٢٧٠.

عدو : يعدو ، العادى : ١٦٣.

عرض : العارض : ١٩٣.

عزل : الأعزل : ١٦٠.

عزى : المعزاء : ١٧٥.

عضل : عضّل ، أعضل : ٨٠ ، ٣٦٧.

الغين

غرى : الغراء : ١٧٥.

غمر : الغامر : ١٩١.

غشم : غشوم : ٩٨ ، ١٥٥.

غيت : الغيث : ١٩٠ ، ١٩٢.

الفاء

فتى : فتو ، فتية ، فتیان : ٢١٠.

فجج : الفجاج : ١٨٣.

فلل : الأفل : ٢٠٠ ، فلّ ، فلت : ٢٣٥.

القاف

قبل : قابل : ١٨٠.

قذف : ١٤٨.

قرن : القرية : ١٩٤.

قلل : يستقل : ٢٧٢.

الكاف

كفظ : الكظة : ٢٧٢.

كظم : أكظامه : ٣٦٢.

كلب : كَلَب الشتاء : ١٧٣.

كلل : الإكليل : ٢١٣.

اللام

لأى : الالئى : ٢٥٩ ، بلائى .

٢٥٩ ، ٢٦٣ ، ٢٦٦.

لبس : لبوس : ١٧٢.

لحى : اللحى : ٣٦٩.

لخخ : التخخ : ٢٦٥.

لقم : لُقم : ١٠٩.

لم : أَلَمّت ، ملّم ، الإلّام : ٢٥٩
ملم : ٢٦٠.

ليج : اللّياح : ٢١١.

الميم

مثل : الممثلون : ٢٠٩.

مزز : التمزز : ٢٦٥.

مزن : المزن : ١٩١ ، ١٩٢.

مضى : الماضى : ٢١٧.

النون

التهجير : ٢١١.

نبح : انباع ينباع : ١٦٤.

هفو : تهفو : ٢٧٢.

نحل : منحول : ٧٩.

هلل : يستهل ، الاستهلال : ٢٦٨ ،
٢٦٩.

ندى : ندّى . ١٨٤ ، ١٩١.

هنبت : الهنبئة : ٣١١.

نزل : النزول : ٢١٦.

هوم : هوموا : ٢٢٨.

نسر : النسـر : ٢٧١ ، ٢٧٢.

هول : الهول : ١٩٩.

الماسـر : ٢٧٠.

هوى : الهوى : ١٨٣.

بصى : تناصى : ٢٥٤.

هينم . الهيمـة : ١٩٩.

نضو : ينضو : ١٨٣.

الواو

نغش : تنغش : ١٧٧.

ودق : الوديقة : ٢١١.

نفس : النّفس . ٢٢٨.

ورد : الورد : ٢١٤.

نقب : نقب : ٢٣٥ ، ٧٨٩.

وسق : تسق : ٢٣٣.

٣٩٠ ، نقابا : ٢٣٣.

ولد : المولدون : ٣٦٦.

نوب : نابنا ، نائبة : ١٤٤.

ولع : المولّع ، التوليع : ٢١١.

نوح : متناوحين : ٢٥٢.

وهم : الوهم : ٢٢٤.

نيح : ٢٣٥.

الياء

الهاء

يبس : يابس : ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٤.

هجر : هـجروا : ٢٠٦ ، ٢١٠.

٢١١ ، ٢١٢ ، الهجير : ٢١٠.

يمن : اليماني : ٢٠٠.

الهجرة : ٢١٠.

حروف المعاني المفسّرة

الباء : ١٥٥ ، ١٨٥ ، ٢٣٥ .

ثم : ٢١٢ .

على : ٢٦١ .

الفاء : ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٧ ،
٢٢٨ .

قد : ٢٢٧ .

اللام : ٢٧٥ .

لم : ٢١٩ .

لما : ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ،
٢٢٥ .

ما : ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ٢٦٠ ،
٢٦٣ .

الواو : ٢٠٦ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ،
٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٦٦ .

واو الحال : ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

واو الاستعفاف : ٢٢٥ ، ٢٢٦ ،
٢٢٦ .

* * *

٦- فهرس المصطلحات الأدبية والنقدية

أزمة إبداع الشعر:	التذوق : ٣٨، ٣١، ١٣٤، ٢٣٢، ٢٣٤، ٣٠٦، ٣٣٥، ٣٤٠، ٣٤٤.
زمن التفتي : ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥٢، ٢٥٥، ٢٦٢، ٢٦٥، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٩٨، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣١٢.	تزييف الإسناد : ٢٨٨، ٣٣٢، ٣٣٣.
زمن الحدث : ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥٢، ٢٥٥، ٢٦٢، ٢٦٥، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٩٨، ٣٠١، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٢، ٣١٣.	التجريد : ١٤٩، ٢١٧.
زمن النفس : ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥٣، ٢٥٥، ٢٦٥، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥.	التشبيه : ١١٣، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٤، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ٢٠٩.
الإسباغ : ١٣٣، ١٣٥، ١٧٦، ٢٠٣.	التشعير : ١٢٩، ١٣١، ١٤٥، ١٤٦، ١٥١، ٢٠٠، ٢٠٣، ٢٠٦، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٦٢، ٢٦٥، ٢٧٧، ٢٩٨، ٣٠٤، ٣٠٦.
الاستعارة : ١٣٣، ١٣٥، ١٩٢.	التضمين : ١٥٥، ٦٤.
الالتفات : ٢١٨، ٢١٩، ٢٢١، ٢٢٩.	التعريف : ١٣٣، ١٧٤، ٢٠٣.
البلاغة والبيان : ١٣٨، ١٣٩.	الثقل : ٨٨.
التجربة الشعرية : ٢٢٩.	الجرح والتعديل : ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٤٩.
	حديث النفس : ١٥١، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٦٣، ٢٧٦، ٢٧٧.
	الحذف : ٢١٧.
	الحشو : ١٤٣، ١٤٤، ١٤٨، ١٤٩، ٢٥٧، ٢٥٩، ٢٦٠.

- طائف الذكري (التذكر) : ١١٤ ، ١٨٠ ، ١٩٠ ، ٢١٠ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٢١ ، ٢٦٠ ، ٢٦٦ .
- الشك واليقين : (الاحياط والشك) : ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٣٩ ، ٢٥٣ .
- الرواية : ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٦٠ ، ١٢٧ ، ١٣٠ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٦٦ ، ٢٦٩ ، ٢٧٧ ، ٢٨٨ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ .
- الشك المنتج ، والشك غير المنتج : ٣٦٢ .
- الزيادة : ١٥٥ .
- الصورة : ١١٣ ، ١١٤ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٨٠ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢٢٣ ، ٢٧٤ .
- السخرية والتهكم : ١٤٨ ، ١٤٩ ، ٣٩١ ، ٢٧٦ ، ٢٢٦ ، ١٥٤ .
- الشعر : ٣٤٣ ، ٣٤١ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٥٢ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ .
- دراسة الشعر ونقده : ٣٤٣ ، ٣٤١ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٥٢ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ .
- العطف : ٢١٢ ، ٢١٩ ، ١٨٠ ، ١٣٣ ، ١٣٥ .
- الكناية : ١٣٣ ، ١٣٥ .
- المجاز : ١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٩٤ ، ٢١٥ ، ٣٨٦ .
- المغالطة : ٣٨٦ .
- منحول : ٧٣ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٢٨٠ ، ٢٩٢ ، ٣٣٠ ، ٣٣٩ ، ٣٥٢ .
- الشعر الجاهلي : ٣٨ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ١٢٠ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ٢٠٤ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٣١٧ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣٤ ، ٣٦٩ ، ٣٧٥ ، ٣٧٩ .
- محنة الشعر الجاهلي : ٢٨٧ ، ٢٩٠ ، ٢٩٣ ، ٣٣٠ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٩ ، ٣٦٢ .
- المنهج : ٤١ ، ٤٦ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٣٩ ، ٢٨١ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٤ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٣ ، ٣٤٥ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٥٥ .
- قراءة الشعر : ٢٠٨ ، ٢٥٩ ، ٣٣٤ .
- الوقف في قراءة الشعر (السكت) : ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٥٧ .

باب « المقارنة في المنهج » : ٣٣٩،	٢٨٢، ٢٣٧، ٢٨٢.
٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٤٤،	وحدة القصيدة (دعوى اختلال ترتيب
٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٥٠،	القصيدة) : ٣٧، ٤٣، ٤٤،
٣٥٢، ٣٦١، ٣٦٢.	٤٥، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٩،
موضوع (مصنوع) : ٥٠، ٥٨،	١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٦،
٥٩، ٦٠، ٨٠، ٨١، ٣٣٠،	٢٣٤، ٢٤١، ٢٥١، ٢٥٥،
٣٤٩، ٣٥٩، ٣٦٢، ٣٦٦،	٢٧٩، ٢٨٧، ٢٩٢، ٢٩٣،
٣٧٠، ٣٧٤.	٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٨، ٢٩٩،
النقد : ١٣٧، ١٣٨، ١٨٩،	٣٠٠، ٣٠٣، ٣٠٩، ٣١١،
٢٣٣، ٢٤١.	٣١٣، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧،
نقيض الصدق : ٣٨٦، ٣٨٧،	٣١٨، ٣٢٥، ٣٢٧.
٣٩١.	الوصف : ٣٦، ١٤٣، ١٥٠،
نقط خاص من الشعر = (نمط	١٦٧، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣،
جامع) : ٣٤٢، ٣٥٠، ٣٥١،	١٧٩، ١٨٦، ١٨٧، ١٩٥،
٣٥٢، ٣٦١، ٣٦٨.	١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ٢٣١،
نقط صعب . ٣٦، ٦٣، ١١٤،	٢٣٢-، ٢٣٧، ٢٥٢، ٢٥٣،
	٢٦٢-، ٢٦٥، ٢٨٢، ٢٨٧،
	٢٨٨، ٣٠٢.

٧- فهرس مصطلحات العروض

- الأسباب : ٩٠ ، ٩١ ، ٩٦ ، الخفيف : ٨٦ ، ٨٤ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ٢٨٢ .
 ١٠٣ ، ٢٧٨ .
 الدوائر الخمس : ٨٩ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٢ .
 سبب خفيف : ٩٠ ، ٩٢ ، ١٠١ ، الدوائر :
 ١٠٢ ، ١١٠ .
 المؤتلف : ٢٥ ، ١٠٠ ، ١٠١ .
 سبب ثقيل : ٩٠ ، ٩٢ ، ١٠١ ، ١٠٢ .
 المتفق : ٣٠ ، ١٠٠ .
 أصول العروض الأربعة :
 ٩٠ ، ٩١ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، المجتلب : ٢٩ ، ١٠٢ .
 ١٠١ ، ١٠٢ .
 المختلف : ٢٣ ، ٩٧ ، ١٠٢ .
 التبدء : ٩٢ ، ٩٩ ، ١٠١ .
 المشتبه : ٢٧ ، ١٠٠ .
 البسيط : ٨٦ ، ٩٩ .
 * * *
 الترفيل : ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١١ ، الرجز : ٩٩ .
 ١١٢ ، ١١٣ .
 الومل : ٩٩ .
 التفاعيل : ٩١ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ،
 ١٠٩ ، ٢٧٨ .
 الزحاف : ١١٢ ، ١٩١ ، ٢٣٦ ،
 ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ،
 ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٨ ،
 ٢٦٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٨ .
 الجزء : ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ،
 ٩٤ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٢٧٩ .
 حادى النغم (الصوت) : ١٠٧ ،
 السريع : ٩٩ .
 ١١١ ، ١١٢ .
 الصّلم : ٩٨ .
 الحذذ : ٩٨ .
 الضرب : ٩٨ ، ١٠٧ ، ١١٠ ،
 الحنن : ١١٢ .
 ١١١ ، ١١٢ .

- الطرف : ٩٢ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٦ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٦ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٦ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢٣٢ ، ٢٤٧ ، ٢٥٣ ، ٢٥٨ ، ٢٨٨ ، ٢٩٤ ، ٣٠٥ .
- الطّي : ١١٢ .
- العروض : ٩٨ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١٦٨ .
- علم العروض : ٨٩ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٨ ، ١١٢ ، ٢٤٤ .
- المقتضب : ٩٩ .
- العلّة : ٩٨ .
- عماد البحر : ٩٨ ، ٩٩ .
- المهمل في دوائر الخليل : ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .
- الهزج : ٩٩ .
- الوافر : ٩٩ ، ١٠١ .
- الفروع على الأصول الأربعة : ٩١ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ .
- الوتد : ٩٠ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٠ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ٢٧٨ .
- الكامل : ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٧ ، ١١١ ، ١١٢ .
- المقارب : ٩٩ .
- وتد مجموع : ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ .
- البحث : ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٩ .
- مجيب النغم (الصنّى) : ١٠٧ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ١١١ ، ١١٢ .
- المديد : ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٧ .
- الوسط : ٩٣ ، ٩٧ ، ١٠٥ .

٨- فهرس الأعلام

الباء	الهمزة
باهلة : ٥٤	آدم (عليه السلام) : ٣٩١
بجير بن عبد الله القشيري : ٢٦١	آربري : ٣٧٢ ، ٣٧١
البخاري : ٢١٣	الآمدى : ٧٧
البريق الهذلي : ٦١	أحمد تيمور : ٣٧٩
بشر بن أبي خازم : ٢١٦	أحمد شوقي : ٣٧٩
البغدادي : ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٦	الأحول : ٤٢
ابن البيطار : ٢٨٠	الأخطل : ١٦١
التاء	أبو الأسود الدؤلي : ٢٦٠
تأبط شراً : ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٤٦	الأصمعي : ٥٤ ، ٥٩ ، ٧٥ ، ١٥٩
٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥	٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨
٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩	الأعشى الكبير : ١٧٩ ، ١٩٣
٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٠	أعشى باهلة : ١٧٣
١١٩ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٣٩	اكسفورد : ٢٧٩ ، ٣٦٩
١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٤٧ ، ١٤٨	أمرؤ القيس : ١٥٩ ، ٢٤٤ ، ٢٧٠
١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣	ابن الأنباري : ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣١
١٥٦ ، ١٦٧ ، ١٧٣ ، ١٧٦	أنس بن مالك : ٢١٣
١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٩٣ ، ٢٠٦	أيوب بن سَعف النهشلي : ٦٧
٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣١ ، ٢٥١	
٢٧٣ ، ٢٨٠ ، ٢٩٢ ، ٣٤١	
ابن أخت تأبط شراً : ٤٨ ، ٤٩	
٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨	

- ٦٠، ٧٦، ٧٨، ٨٠، ١١٤، ١١٥، ١٢٤، ١٤٧، ١٤٩، ١٩٤
 أم تأبط شرًا : ١٧٢، ٢٧٨
 التبريزي : ٤٧، ٤٩، ٥١، ١٢٥، ١٢٦، ١٥٢، ١٥٧، ١٥٨، ١٦٤، ٢٢٥، ٢٣٦، ٢٥٩
 أبو تمام : ٤٧، ٥٤، ٥٦، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨١، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٥٢، ١٦٢، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٨، ٢٣٠
 الباء
 الثريا بنت علي بن عبد الله : ١١٥
 ثعلب : ٤٢
 ثعلبة بن عمرو العبدي : ١٩٤
 الجيم
 الجاحظ : ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٨١، ١٢٧، ١٢٨، ١٦٢، ١٦٣، ١٧٠، ٢٦١، ٢٧٢، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٥٤، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٧٢
 جرير : ١٧٤، ١٨٢، ٢٤٤، ٢٤٥
 الجن : ٣٥١
 جوب أخت عمرو ذى الكلب : ٢٧٣
 جوته : ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٤٥، ٢٣٤، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٥، ٢٥١، ٢٥٥، ٢٩٧، ٣٠٠، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١، ٣١٦، ٣١٧، ٣٨٥، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٩٠، ٣٩٧
 الجوهري : ٤٧، ٥٠، ٥٧
 الحاء
 حاتم الطائي : ٢٢٦، ٢٥٧
 الحارث بن حلزة : ١٨١
 حديقة مدسمر : ٢٣٣
 حسان بن ثابت : ٢٠٩
 الحسانى حسن عبد الله : ٨٧
 الحسن بن وهب : ٧٠
 حماد الرواية : ٧٣، ٧٩، ٣٣٦، ٣٣٨
 حميد بن ثور : ٢٧٦
 الحطاء
 خالد بن الصقعب النهدي : ٢٢٣
 الخالديان : ١٢٨

خفاف بن ندبة : ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ١٤٠ ، ٣٣٩ ، ٣٣٦ ، ٥٨ ، ٥٧ ، ٤٩ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٧ ، ٥٨

خلاد بن يزيد : ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٧٥ ديكارت : ٣٧٥

أبو محرز ، خلف بن حيان الأحمر :

٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٢٧٠ ، ٢٨٠ ، ٢٩٢ ، ٢٩٤ ، ٣٣٠ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦

ذفافة العيسى : ٢٠٤ ، ٢١١ ، ٢١٤ ، ٢٤٢ ، ٢٤٥

الراء

رؤية : ٢٠٦

الراعى التميرى : ١٨٢ ، ٢٧١

روبرت ران : ٣٥

الروم : ٦١

الزء

أبو زيد الطائى : ١٧٤ ، ٢٧٣

الزمخشري : ١٥٢

خليفة بن حمل الطهوى : ٢٦٠

الخليل بن أحمد : ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٢٨٨ ، ٣٣٨

الذال

بنو دارم : ٢٦٦

زهير بن أبى سلمى : ١٦٢ ، ٢٦٦ ، ٧٠

السين

داود بن محمد الهاشمى : ٣٣٧

ساعة بن جؤية الهذلى : ٢٥٦

أشجار الدردار : ٢٧٩ ، ٢٣٣

أبو سعيد السكرى : ٤٢ ، ١٢٣

دريد بن الصمة : ١٧٧ ، ١٧٩

السفاح بن بكير : ١٦٣

دعبل بن على : ٥١ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨١ ، ٢٨٠

ابن الشكيت : ٤٢

آل سلمة : ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٧

- سواد بن عمرو : ٥٢ ، ٥٣ ، ١٤٢ ، ٢٢٩ ، ١٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٧
- العين**
 عارق الطائي : ١٦١
 عامر بن الطفيل : ٢٥٧
 عامر بن علقمة : ٦٧
 العباس بن عبد المطلب . ٦٧
 ابن عبد ربه الأندلسي : ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ١٢٥ ، ١٥٢ ، ٢٢٩
 عبد السلام هارون : ٤٨ ، ٤٩
 عبد العزيز الميمنى : ٥٦
 عبد الغفار مكاوى (المترجم) . ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣٨٣ ، ٣٩٤
 عبد الله بن برى : ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٠
 عبد الله بن طاهر : ٦٧
 عبد الله بن المبارك : ٢٩٠
 عبد الله بن المعز : ٦٦ ، ٧٧
 عبد الله الطيب : ٨٦ ، ٨٧ ، ١١٠ ، ١١٤ ، ١٤٢
 أبو عبد الله النمرى : ٦٠ ، ٦١ .
 عبد المدان بن الديان : ٢٦٦
 عبد يفتو الحارثي : ١٦٠
- الشين**
 الشافعي : ١١٦
 الشريف الرضى : ٢٦٤
 شكرى عياد : ٣٩٢
 شريح بن الأحوص : ١٦١
 الشنفرى : ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ١٧٦ ، ٢٧٤ ، ٣٤١
 أم الشنفرى . ٥٦
- الصناد**
 أبو بكر الصولى : ٧٠ ، ٣٣٨
- الطاء**
 أبو طالب : ٦٧
 أبو طاهر الحازمي : ١١٦
 الطرماع : ١١٤
 طفيل الغنوى : ١٨١
 طه حسين : ٧٩ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦
 طهمان بن عمرو : ٢١٤ : ٢١٤
 الطوسى : ٤٢ ، ٧١

- أبو عبيد البكرى الأندلسي : ٤٧،
 ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٦، ٥٧، ٥٨، الفراء : ١٧٥، ١٨٢،
 ٨٥، ٨٦، ١١٤، ١١٥، ١٢٧،
 ١٢٨، ٢٨٠، ٢٨٢، أبو الفرج الأصفهاني : ٤٧، ٥٠، ٥٦،
 ٦٩، ٧١، ٧٦، ٧٧، ٢٦٠،
 عبيد الله بن الحر : ٢٥٧
 ابن أبي عتيق : ١١٥
 العنّواني : ٤٩، ٥٠، ٥٨
 عروة بن الورد : ١٧٧
 العقاد : ٣١٣
 فريتاخ : ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٥٠، ٢٩٧،
 ٣٠٥، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢،
 ٣١٥
 أبو العلاء المعري : ٦١، ٨٧،
 ١٥٢، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩،
 ١٦٤، ١٩٧، ٢٣٣، ٢٥٩، ابن قتيبة : ٤٧، ٥٠، ٥١، ٥٧، ٥٨،
 ٢٦٠، ٢٦٧،
 ٣٣٩، ٣٣٦، ٧٩، ٧٨، ٦٦، ٦٢، ٦٠، ٥٩،
 علي رضي الله عنه : ١٦٣
 القفطي : ٤٧، ٥١، ٦٠، ٦١، ٦٢،
 ٨١
 علي بن الجهم : ٧٠
 علي بن عبد العزيز الجرمانى : ١١٦
 قيس بن معد يكرب الكندي : ١٧٩
 الكاف
 أبو علي القالى : ١١٥، ٣٣٦، ٣٣٩،
 أبو كبير الهذلي : ١٧٢، ١٧٨، ١٧٩،
 ١٨٣، ١٨٤، ١٩٣،
 عمر بن أبي ربيعة : ١١٥
 عمرو بن الحارث الأصغر : ٢١٦
 كميردج : ٢٣٣، ٢٤٥
 عمرو بن سفيان : ١٤٨
 أبو كنانة السلمى : ١٤٩
 عمرو بن العاص : ٢٣٧
 اللام
 أبو عمرو بن العلاء : ٧٥، ١٥٩
 لايل (سير تشارلز) : ٢٣١، ٢٣٢،

- ٢٣٤، ٢٤٠، ٢٤٥، ٢٩٧، المرزبانى : ٧٠، ٧٧
 ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢
 لطيفة : ٢٦٠
 لفيظ بن زرارة : ٢٦٦
 الميم
 بنو مالك : ٥٤، ٥٨
 المتلمس : ١٩٦
 أبو محمد الأعرابي : ٦٠
 محمد بن حميد الطوسي : ٧١
 محمد بن سلام الجمحي : ٥٩، ٧٢، ٧٥، ٧٩، ٨٠، ٢٨٠
 ٣٦٣، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧
 محمد كامل حسين : ١٤٢، ١٤٣
 محمد بن موسى : ٧٠
 محمود الرضوانى : ٣ (المقدمة)
 محمود الطاحي : ٣ (المقدمة)
 أبو فهر محمود محمد شاكر : ٣٨٣
 المحجل السعدى : ١٨١
 المدائنى : ٢٦٠
 مرجليوت : ٢٤٦، ٣٦٩، ٣٧٠
 ٣٧١، ٣٧٢
 النون
 النابغة : ١٥٠، ١٦٠، ١٦١
 ٢١٦
 ناصر الدين الأسد : ٦٠
 النجاشي : ٢٦٩

أبو الندى : ٦١
ابن النديم : ٣٣٨ ، ٤٢
ابن هشام : ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٦٦ ، ١٢٤ ، ٢٢٩ ، ٣٥٣
هشام بن المغيرة : ٢٦١
النعمان بن المنذر : ٢٦٦

الواو

أبو نواس (الحسن بن هانيء) : ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٤٣
نيكلسن : ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٤٠ ، ٢٩٧ ، ٢٤٥
أبو الوفاء بن سلمة : ٥٤٠
الوليد بن المغيرة : ٢١٢٠
ويلككس : ٣٧٩٠

الياء

الجهال بن امرؤ القيس : ٥٣ ، ٤٩
هذيل : ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦١ ، ١٢٤ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥٣ ، ١٩٧ ، ٢٠٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ ، ٢٣٠ ، ٢٣٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٧
يحيى حقي : ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٦٢ ، ٨١ ، ٢٤٠ ، ٢٥١ ، ٢٨٣ ، ٢٨٨ ، ٢٩١ ، ٢٩٥ ، ٣٠٠ ، ٣٠٧ ، ٣٠٩ ، ٣١٢ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٨٣ ، ٣٨٥ ، ٣٨٨ ، ٣٩٢ ، اليونان : ٦١
يونس بن عبد الأعلى : ١١٦

٩- فهرس الأماكن والجبال

أذريجان : ٢٥٩.

تبريز : ٢٥٩.

جرانشستر : ٢٣٣.

الحجاز : ٥٤ ، ٢٣٦.

حراسان : ٥٤.

سلع : ٦١ ، ١٣٩ ، ٢٠٦.

الطائف (جبل) : ٢٣٦.

العراق : ٥٤.

عروان (جبل) : ٢٣٦.

غار رحمان : ٢٧٧.

كمبردج : ٢٤٥ ، ٢٧٩.

الكوفة : ٧٢ ، ٧٣.

نجد : ٥٤.

همدان : ٥٤.

اليمامة : ٥٤.

* * *

١٠- فهرس الكتب

- أباطيل وأسمار : ٦٢. ٦٠، ٦٥، ٦٧، ٦٨، ٧٦، ٧٨.
 أخبار أبي تمام : ٧٠. ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦.
 أساس البلاغة : ١٥٢. ١٢٨، ١٤٠، ١٥٢، ١٦٢.
 الأشباه والنظائر : ١٥٢. ٢٣٠، ٢٣٦.
 الأصمعيات : ١٢٣. كتاب الحيات : ٣٣٧.
 أصول الشعر العربي (مقال) : ٣٧١. ٧٥، ١٢٧، ١٦٣، ١٧٠.
 الأغاني : ٥، ٦٩، ٧٠، ٧١. الخزانة : ٥٠.
 الديوان الشرقي : ٣٥، ٢٣٣. الديوان خلف : ٣٣٨.
 الأمالي : ١١٥. ديوان الشنفرى : ٥٦.
 إنباه الرواة : ٥١، ٦٠. ديوان عامر بن الطفيل : ٢٣١.
 البيان والتبيين : ٤٨. ديوان عبيد بن الأبرص : ٣٧٠، ٢٣١.
 الترجمة العربية لترجمة جوته الألمانية (مقال) : ٣٤، ٣٥، ٣٠٧. ديوان عمرو بن قمئة : ٢٣١.
 ٣٠٩، ٣١٢. شرح أشعار الهذليين : ٦١.
 التيجان : ٥٠، ٥٣، ٥٤، ١٢٤. شرح الحماسة للتبريزي : ١٢٥.
 ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨. ١٥٢، ٢٢٩، ٢٦٩، ٣٥٣. شرح الحماسة للمرزوفى : ١٢٤.
 جمهرة اللغة . ٤٩، ٥٠، ٥٧. شرح المعلقات السبع للتبريزي : ٢٣١.
 حماسة أبي تمام : ٦، ٥٤، ٥٥. ٣٧١.

- شرح المفضليات : ٢٢٥ ، ٢٣١ . ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٩٣ ، ٣٩٧ .
- الشعراء (لدعبل) : ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ .
- الشعر والشعراء : ٥٠ ، ٧٨ ، ٣٣٦ .
- صحيح الجوهرى : ٥٠ .
- صحيح البخارى : ٢١٣ .
- صحيح مسلم : ١٥٩ ، ٢٦٠ .
- طبقات الشعراء : ٦٦ ، ٧٧ .
- طبقات وحول الشعراء : ٥٩ ، ٧٢ ، ٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٦٣ .
- العقد الفريد : ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٥٢ ، ٢٢٩ .
- فهرست ابن النديم : ٤٢ .
- فى الأدب الجاهلى : ٧٩ .
- فى الشعر الجاهلى : ٧٩ .
- اللاى فى شرح آمالى القالى : ٤٩ ، ٨٥ ، ١٢٧ ، ٢٨٣ .
- لسان العرب : ٥٠ ، ٥٧ .
- المؤتلف والمختلف : ٧٧ .
- مجلة « المجلة » : ٣٣ ، ٣٤ ، ٢٤٠ ، الوساطة : ١١٦ .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٨٦ .
- مصادر الأدب الجاهلى : ٦٠ .
- مجلة « المصور » : ٣٢٠ .
- معانى الشعر الكبير : ٥٩ .
- معجم الشعراء : ٧٨ .
- معجم ما استعجم : ٤٩ .
- المفردات (لابن البيطار) : ٢٨٠ .
- المفضليات : ١٢٣ ، ٢٣١ ، ٣٧٠ .
- الموشح : ٧٠ ، ٧٨ .
- الوحشيات : ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ٣٣٦ .
- الورقة (لابن الجراح) : ٧٧ .

* * *

١١- فهرس الكتاب التفصيلي

المقدمة	٢
القصيدة وأوزانها وأقسامها	٥
دوائر الخليل	٢١

* * *

(١) نمط صعب : (٣١)

مراجعة يحيى حقى فيما قاله فى فاتحة المجلة (٣٣) جوته شاعر عظيم فى لسان قومه (٣٥) محاولة فى تعلم اللغة الألمانية (٣٥) عودة إلى التعليق على كلام يحيى حقى (٣٦) سبب كتابة هذه المقالات (٣٧) مشكلة الشعر الجاهلى (٣٨) معنى الرواية فى الجاهلية وصدر الإسلام (٣٨) عصر الرواة العلماء (٣٩) العوارض التى تعرض للرواة (٤٠) عصر تقييد الرواية (٤١) البلاء الذى أصاب الرواية الشعرية (٤٢) كيفية إصلاح بعض بلاء الرواية (٤٣) سبب القول بعدم وجود وحدة فى القصيدة العربية القديمة (٤٤) إغفال الباحثين شروط المنهج (٤٤) هذه القصيدة لبست بأمثل القصائد لتطبيق المنهج (٤٥) .

مشكلة نسبة القصيدة (٤٦) العلماء الذين نسبوا القصيدة (٤٦) صفة نصوص القصيدة ونسبتها (٤٧) زيادة فى الحيوان أقحمها الناسخ (٤٨) دلالات فى القصيدة لتحديد الاختلاف (٥١) للقصيدة نسبتان (٥٣) آفات فى كتاب « التيجان » (٥٣) هم أبى تمام فى حماسته (٥٤) التردد فى نسبة القصيدة (٥٥) بطلان أن يكون الشفري ابن أخت تأبط شراً (٥٦) نسبة القصيدة إلى مجهول (٥٧) الميل إلى نسبة القصيدة إلى ابن أخت تأبط شراً (٥٨) ابن قنيبة يسبها إلى خلف (٥٨) صفة خلف الأحمر (٥٩) نص القفطى والتعليق عليه (٦٠) الإشارة إلى حبر القفطى عن أبى العلاء (٦١) .

* * *

(٢) نمط صعب : (٦٣)

نقص في الاستقصاء بسبب العجلة (٦٥) إعادة ترتيب العلماء الذين نسبوا القصيدة (٦٦) تاريخ تأليف كتاب الحيوان للجاحظ (٦٧) ظروف تأليف حماسة أبي تمام (٦٧) دعبل ، وكتابه « الشعراء » المفقود ، وموقف العلماء منه (٦٧) ما يوجب إسقاط رواية دعبل (٦٩) أقدم ما عُرف من الطعن في « خلف » (٧٢) توثيق رواية « خلف » (٧٢) الفرق بين محمد بن سلام ، ودعبل (٧٣) الذى حمل دعبلاً على الطعن في خلف (٧٣) سبب ترك الجاحظ لرواية دعبل (٧٤) سبب إعراض أبي تمام عن رواية دعبل (٧٦) كتاب « الشعراء » لدعبل ، وبيان آفاته (٧٧) عوداً إلى دعبل وموقفه من خلف ، وموقف العلماء منه (٧٨) خطر الإيهام شديد ومفسد للعقل (٧٩) الخلط بين معنى « نحل » عند ابن قتيبة ، وابن سلام وخلف أدى إلى الحاجة ، وتوضيح معنى « نحل » (٧٩) لا يشكل على أهل العلم بالشعر تمييز المنحول (٨١) .

* على هذا دار القمم :

تفسير المثل (٨٥) بدء القول في القصيدة (٨٥) « نمط صعب » كلمة لأبي عبيد ، مبهمة غريبة (٨٥) الدخول في علم العروض لتحليل نغم بحر المديد (٨٦) وصف صديق عزيز (٨٦) يقل بحر المديد قلة ظاهرة في شعر الجاهليين والإسلاميين (٨٧) تعليل القدماء لهذه القلة (٨٨) علم العروض علم شلب الشيء حقهم في معرفته (٨٨) لم يصلنا كتاب الخليل في العروض (٨٩) البدء بتحليل بعض المبادئ المعروفة في هذا العلم (٨٩) عروض الخليل مبنى على شيئين هما : الأسباب والأوتاد (٨٩) أصول الخليل الأربعة (٩٠) إغفال العروضيين لأصول الخليل (٩١) محاولة ترتيب دوائر الخليل ترتيباً آخر (٩١) اتساع الفروع في عروض الخليل (٩٢) لم يبين الخليل موقع الأوتاد من الأسباب طلباً للاختصار (٩٤) انشغال العروضيين عن مراد الخليل وتفسير ذلك (٩٤) مخالفة أصحاب العروض فيما اصطلاحوا عليه (٩٥) النظر في عمل الخليل نفسه وفي دوائره لا في « علم العروض » كما في كتب المتأخرين (٩٦) الكشف عن موقع الوند من الأسباب ، ومزلته في دوائر « الخليل » (٩٦) شرح الدائرة الأولى « دائرة المختلف » (٩٧) الوند لا يسقط كله إلا في موضوعين (٩٨)

أقسام البحور (٩٩) مخالفة الخليل في بحر المديد للأصل الذى سار عليه فى بقية البحور (٩٩) .

تفسير هذه المخالفة وذلك الشذوذ (١٠٠) إعادة النظر فى دوائر الخليل (١٠٠) العجب من الخليل لذكره المهمل فى دوائر (١٠١) دائرة المؤلف تتركب من الأصل الثالث (١٠١) دائره المختلف تتركب من أصلين ، وصفة تركيبهما (١٠٢) بحر المديد يتكون من أصلين (١٠٣) صورتان لبحر المديد (١٠٤) أسباب إدخال الخليل للصورة الشاذة من البحر وإغفاله الصورة المستتبّة (١٠٦) التفاعيل لا معنى لها فى ذاتها (١٠٦) إيتار الخليل الميزان الثانى للمديد على الميزان الأول وأسباب ذلك (١٠٦) ظاهرة أخرى تقرر مكان الوند فى ضرب المديد وعروضه (١٠٧) عمل الخليل فى إدخاله البحر المختلة مواقع أوتاد أجزائه كان حائلاً بين الناس وبين معرفة موقع الوند (١٠٨) نتائج هذا العمل (١٠٨) فسة الانكاء على التفاعيل (١٠٩) الإتيان بأوزان جديدة ممكن ، ولكن دون ذلك خرط القتاد (١٠٩) متى يتم لنا ذلك (١١٠) تفسير حركة نغم بحر المديد (١١٠) كيف أدى نغم بحر المديد إلى قلة استعماله (١١٢) موجبات نغم بحر المديد على الشاعر (١١٣) أوفق حالات المترنم حين يلبس نغم المديد (١١٤) أبيات لأعرابى تحقق فيها شروط نغم المديد (١١٥) أبيات أخرى لعمر بن أبى ربيعة فيها آثار نغم المديد (١١٦) صعوبة الإبانة الدقيقة عن مكنون النفس (١١٦) .

* * *

(٣) غلط صعب (١١٧) :

بعد العهد بما كُتب فى المنهج بسبب الحديث عن العروض (١١٩) أبواب أخرى من المنهج (١١٩) تطبيق المنهج على القصائد المفردة (١١٩) باب آخر من المنهج فى دراسة الشعر (١٢٠) اندلاق مثالب عدّة على الشعر الجاهلى (١٢٠) يجب تحمى أمور أربعة من المنهج (١٢١) الإشارة إلى صفة رواية الشعر الجاهلى (١٢٢) قلة ما وصلنا من أشعار القبائل والاختيارات (١٢٣) عدد أبيات القصيدة فى المصادر التى روتها (١٢٤) المقارنة بين ترتيب « النيجان » للقصيدة وبين ترتيب « الحماسة » (١٢٥) الرواية فى كتاب « العقد الفريد » وحالة طبعات هذا الكتاب (١٢٦) الكتب التى روت قدرًا صالحًا من القصيدة (١٢٧) الشعراء لم يقصدوا قطّ مقصد الإبانة المغسولة عن المعانى (١٢٩) تجنب القدماء الفصل فى أمر ترتيب الشعر (١٣٠) أسباب اختلال القصيدة (١٣٠) صعوبة تسديد ما اختل من القصيدة

(١٣٠) لا يكفي مجرد استقصاء كل اختلاف يقع في ألفاظ القصيدة (١٣٢) حقيقة اللفظ الشعري (١٣٣) تمثل القصيدة لا يقتصر على مجرد معرفتنا بالألفاظ ومعانيها (١٣٣) هناك فرق بين عمل الناقد وعمل سواه من متذوقة الشعر (١٣٤) سبيلنا إلى الشعر القديم هو كتب اللغة (١٣٤) الناظر في الشعر الجاهلي مفتقر إلى شيء رائد عن نص كتب اللغة وهو اليوم الإشكال الأعظم (١٣٥) جمهرة شروح القدماء مبنية على تفسير ألفاظ اللغة وما يتصل بالنحو (١٣٦) تقصير هذه الشروح في بيان غرض الشاعر (١٣٧) أولى الناس بالبيان عن معاني الشعر هم الشعراء (١٣٧) لم يُقدّر لتراث العربية أن يسير في طريقه ، وانتهى الأمر إلى وقوع هذا الشعر في أيدي طائفة ليست لهم إحاطة بترات العربية (١٣٨) .

لب قصة تأبط شراً بإيجاز شديد (١٣٩) ضرر إلف تقسيم الشعر إلى أغراض (١٤٠) صفة أقسام القصيدة السبعة (١٤١) القصيدة خالية من الرثاء والتفجع (١٤٢) القصيدة معقودة على تذكر شيء مضى (١٤٣) البدء بتفسير البيت الخامس من القصيدة وسبب ذلك (١٤٣) أهمية الحشو في البيت (١٤٣) السكتات الواجبة في البيت (١٤٤) الاختصار على تفسير اللغويين يفقد الشعر معناه (١٤٥) تشعيت ماهر محكم في البيت (١٤٦) البيت الخامس أول ما قاله الشاعر (١٤٧) الذي صرف الشاعر عن الرثاء (١٤٧) صفة البيت الأول (١٤٨) البدء في بيان البيت الثاني (١٤٨) جمال الحشو وحسنه (١٤٨) تفسير البيت الثالث (١٤٩) القسم الأول تهكم خفي بأحواله (١٤٩) معالم الصورة التي في البيت الأول (١٥٠) ضرب آخر من التشعيت هو تشعيت الحروف (١٥١) حديث النفس في القسم الأول (١٥١) سلطان بحر المديد (١٥١) بيان الرواية الجيدة (١٥٢)

البدء في القسم الثاني (١٥٢) فترة إبداع هذا القسم (١٥٢) حافظ القسم الأول والثاني (١٥٣) تفسير البيت السادس (١٥٤) السكتة الواجبة في قراءة الشعر (١٥٤) ادعاء اللغويين بزيادة الباء ، ورد ذلك (١٥٥) تأثر الشاعر ببيت من قافية تأبط شراً (١٥٦) تقسيم الشاعر لألفاظه على نغم المديد (١٥٦) كيفية قراءة القصيدة (١٥٧) إساءة الشراح في فهم البيت الحادي عشر (١٥٧) التفسير الجيد « للمسبل » في هذا الشعر (١٥٨) خبر أبي عمرو بن العلاء في تقييد اللغة (١٥٩) تحليل خطأ أبي العلاء المعري وغيره في فهم « مسبل » (١٥٩) تفسير « أحوى » والشواهد عليه (١٦٠) تشبيه الرجل بالفرس عزيز نادر (١٦١) تشبيه الفرس في حيلائه بالرجل نادر أيضاً (١٦١) طبيعة السكران عند العرب (١٦٢) مراد الشاعر

من قوله « مسبل » (١٦٢) صفة السمع (١٦٢) معنى « الأزل » (١٦٢) ومعنى « يعدو » والشواهد عليه (١٦٣) من صفات السباع الضواري (١٦٣) تشبيه الشاعر خاله في البيت الحادى عشر بالفرس (١٦٤) لم يدرك أبو العلاء المعرى والتبريزى وغيرهما هذا التشبيه (١٦٤) .

* * *

(٤) نمط صغب (١٦٥) .

صفة القسم الثانى والفترة التى قبل فيها (١٦٧) مهارة الشعراء فى العاء (١٦٧) ترنم الشاعر بخاله كان تمجيداً لآرائه (١٦٨) سطوة نغم « المديد » على الشاعر (١٦٨) طرح التشبيه جانباً فى هذه القصيدة (١٦٩) تذوق الجمال شئ مختلف عن معاناة الإبانة (١٦٩) صعوبة إدراك أنغام الشعر المتسربة من الألفاظ (١٦٩) تميز فن الشعر عن غيره من الفنون (١٧٠) فن الشعر من خصائص الأمة (١٧١) الكشف عن دلالة « بزنى » وجمالها (١٧١) أبو كبير وصف تأبط شراً من قبل والفرق بينه وبين شاعرنا فى الوصف (١٧٢) من عجائب لغتنا الشريفة (١٧٣) وصف الشاعر لخاله فى فصل الشتاء (١٧٣) ووصفه له فى زمن الصيف (١٧٤) إعراض شاعرنا عن الوصف المبسط (١٧٥) إكثار الشعراء من وصف يوم « الشعرى » (١٧٥) سلطان بحر المديد ، وسلطان الشاعر على البحر (١٧٦) وضع الشاعر الخطوط التى تحدد معارف خاله فى البيتين السادس والسابع (١٧٦) إساعة الشراح فهم البيت الثامن (١٧٧) بيان المراد الحقيقى للشاعر (١٧٧) تفسير معنى « يابس » (١٧٨) شواهد من الشعر القديم على هذا المعنى (١٧٩) الصورة التى فى البيتين السابع والثامن (١٨٠) معنى « الشهم » والشواهد عليه (١٨١) تقصير تفسير الفراء للشهم عن المراد (١٨٢) تفسير المرزوقى للفظ مدل يذبح الشعر بغير سكين (١٨٢) الصواب فى تفسير « مدل » والاستشهاد عليه (١٨٢) أثر لفظى « شهم ، مدل » على الصورة فى البيت (١٨٣) توضيح معالم الصورة فى الأبيات من الخامس إلى الثامن (١٨٤) الحركة سمة الغناء من البيت التاسع وحتى الثالث عشر (١٨٥) تفسير معنى « ظاعن » (١٨٥) من مهارة الشاعر فى استغلال الضرب الخفى من الإسباغ الذى يلحق الألفاظ (١٨٦) سبب مؤاخذه الفاد لبيت أبى تمام (١٨٩) التقسيم المتدرج فى نغم بيت شاعرنا (١٩٠) تفسير البيت العاشر (١٩٠) خطأ القدماء فى فهم البيت العاشر (١٩١) الصواب فى تفسير « يجدى » وفيه زيادة على نص كتب اللغة (١٩١) خطر إلف الاستعارة ، والتفسير الحقيقى لقوله « غيث مزن »

(١٩٢) استعارة الغيث فى غير معنى العطاء (١٩٢) تفسير « يسطو ، والأبل »
 وتقصير المرزوقى فى فهم « الأبل » (١٩٣) استظهار معنى « الأبل » من كتب اللغة
 (١٩٤) معنى لأبل لم تذكره كتب اللغة (١٩٤) خلاصة معنى « ليث أبل »
 (١٩٦) الإشارة إلى معنى البيت الحادى عشر (١٩٦) القصيدة مبنية على تذكر
 شىء مضى (١٩٧) الأبيات التى وصف بها القتل قيلت بعد أن أخذ بتأره (١٩٧)
 وصف طبيعة الشاعر عندما أبدع هذا القسم (١٩٨) بحر المديد يكف من تتابع تحدر
 الغناء (١٩٨) إخلاء الصورة من الألفاظ الدالة على الحركة فى البيت الثانى عشر
 (١٩٩) . جمال التشعيث فى الصورة (٢٠٠) .

* * *

(٥) نمط صعب (٢٠١) .

شروط مدارسة قصيدة من القصائد (٢٠٣) حسن الظن بالشراح القدماء يضر
 بالشعر (٢٠٣) قارىء الشعر وسامعه يحتاج إلى يقظة (٢٠٤) القسم الثالث يقع
 فى آخر فترات الغناء (٢٠٤) أبيات هذا القسم مبنية على الإفضاء بذكر شىء قائم
 فى نفسه والتدليل على ذلك (٢٠٥) عناية الشاعر بإحكام بناء القصيدة (٢٠٦)
 تحليل جيد للقسم الثالث (٢٠٦) الاستسلام لطائف الذكرى (٢٠٧) مهارة الشاعر
 فى ضبط لفته على نغم المديد (٢٠٧) نعت نغم بحر المديد (٢٠٨) الغناء أصل
 الشعر ، وقراءة الشعر تختلف عن قراءة النثر (٢٠٨) معرفة أهل الجاهلية بنغم الشعر
 (٢٠٨) عود إلى وصف « بحر المديد » وشروط التلبس به (٢٠٩) تفسير قوله
 « فتوهجروا » (٢١٠) دلالة « ثم » فى قوله « ثم أسروا » (٢١٢) الاعتراض على
 تفسير السجاء لـ « ثم » (٢١٢) تفسير المرزوقى للفظ « انجباب » مفسد للشعر (٢١٣)
 الصواب فى تفسير « انجباب » (٢١٣) ، مراد الشاعر من هذا اللفظ (٢١٥) تفسير
 لفظ « حلوا » وخطأ القدماء فى فهمه (٢١٥) ، الإسباغ الذى لحق لفظ « حلوا »
 (٢١٦) الحذف والتحرير مسح الشعر انسياباً وتدقيقاً (٢١٧) السكت اللزوم لقراءة
 الشعر (٢١٧) البيان عن الضمائر والفاءات والأفعال فى القسم الثالث (٢١٨) دلالة
 قوله « ولما ينج » (٢١٨) تفسير « لم ، ولما ، والواو » (٢١٩) استسلام الشاعر
 لطائف الذكرى (٢٢٠) سياق المعانى فى القسم الثالث ، ورد الشعر إلى ينبوعه فى
 نفس الشاعر (٢٢٠) طائف الذكرى عند الشاعر (٢٢١) صراع المعانى فى نفس
 الشاعر (٢٢١) سبب سوق البيان عن القسم الثالث سياقاً واحداً (٢٢٣) تقصير
 كتب اللغة فى تفسير لفظ « الحى » (٢٢٣) الزيادة على كتب اللغة فى تفسيره

(٢٢٤) غموض معنى « الحى » عند اللعوين أدى إلى غموض البيت (٢٢٤) وهم آخر للغوين فى « إلا الأقل » (٢٢٤) تفسير « لما » فى الشعر (٢٢٤) تفسير الواو فى « ولما ينح » ، وخطأ شراح الشعر (٢٢٥) حديث النفس فى الشعر (٢٢٦) « قد » تقرب الفعل الماضى من الحال (٢٢٧) الالتحام التام بين البيت السادس عشر والسابع عشر ، وتفسيرهما معاً والكشف عن حديث النفس (٢٢٧) دلالة الفاءات فى القسم الثالث ، والزيادة على ما يقوله النحاة (٢٢٧) الالتفات فى قوله « رعتهم » (٢٢٩) بيان عبث الرواة والشراح بهذا القسم (٢٢٩) فعل ابن هتام (٢٢٩) وابن عبد ربه (٢٢٩) والمرزوقى (٢٣٠) عبث القدماء عبث محتمل ، أما عبث المحدثين فلا يحتمل وتعليل ذلك (٢٣١) وصف المستشرق « سير تشارلز ليال » (٢٣١) وصف مستشرق آخر « نيكلس » (٢٣٢) حلل الترتيب الذى أتته « ليال » (٢٣٢) العجب من اقناع نيكلس بترتيب أستاذة للقصيدة (٢٣٣) وصف جوته « الألماني ، وموقفه من القصيدة (٢٣٣) عذر « جوته » فى صنيعه هذا (٢٣٤)

عود إلى وصف فيض ألحان القصيدة (٢٣٥) تفسير بعض معانى ألفاظ القسم الرابع (٢٣٥) وصف الشاعر إذلال خاله هديلاً (٢٣٥) ، أبيات القسم الرابع جيدة التقسيم ، بطيئة الحركة (٢٣٦) الحديث عن رمان هذا القسم وصلته بغيره من الأقسام (٢٣٦) تفصيل القول فى فترات غناء القصيدة بأكملها (٢٣٧) ربط أقسام القصيدة بفترات الغناء (٢٣٨) تشعيت أزمنة الأحداث وأزمنة الغنى (٢٣٩) دور التشعيت فى بناء القصيدة (٢٤٠) تنبه « جوته » لإدراك شئ من هذا التشعيت (٢٤٠) التشعيت مألوف فى شعر الجاهلية (٢٤١) كلام نفيس نادر عن تحليل أزمنة القصيدة (٢٤١) زمن الحدث ، وزمن التغنى (٢٤١) وزمن النفس (٢٤٢) أثره فى نغم الشعر (٢٤٢) زمن متطاول مركب (٢٤٣) خفى جداً وله أثر مهم فى تفسير نغم البحر (٢٤٣) معرفة القدماء بهذا الزمن ، والاستدلال بخبر الفرزدق مع ذى الرمة (٢٤٤) زمن النفس أنفذ الأرملة الثلاثة (٢٤٥) حاجة الناقد إلى تمثل هذا الزمن (٢٤٥) كمون هذا الزمن فى نفس الشاعر « جوته » ساعده على إدراك بعض التشعيت (٢٤٥) عدم تنبه « ليال » و « نيكلس » لما تنبه له « جوته » (٢٤٥) التعريض بمسألة الشعر الجاهلى (٢٤٦) توضيح صلة القسم الرابع بيفية الأقسام (٢٤٦) وصف نفيس لهذا القسم (٢٤٧) أهمية الزخافات فى الشعر وفى هذا القسم (٢٤٧) ينبوع هذا القسم وعود إلى وصفه (٢٤٧) أثر زمن النفس عليه (٢٤٩) عود إلى بيان صلة هذا القسم بغيره (٢٤٩) التعجب من حوته فى إدراكه

الصلة بين القسم الأول والقسم الرابع (٢٥٠) السخرية من اقتراح جوته لترتيب القصيدة وتعليل ذلك (٢٥٠) معاناة « يحيى حقى » والتعليق على كلامه (٢٥١) .

القسم الخامس وزمنه وصلته بغيره (٢٥٢) أثر الزحاف على هذا القسم (٢٥٢) روعة زمن النفس في هذا القسم ، ودور الزحاف فيه ، ووصف ذلك وصفاً نفيساً عجيباً (٢٥٣) زمن النفس أساس الإبداع الخفى في هذا الشعر (٢٥٥) شرح ألفاظ الشعر بدون التحقق من زمن النفس يسقط الشعر (٢٥٥) مثال على من يتولى شرح الشعر بلا فطرة (٢٥٥) المرزوقى عالم جليل بالعربية وليس من العلماء بالشعر (٢٥٦) تقصيره في البيان عن معنى « الحرق » وتوضيح الصواب فيه (٢٥٦) الزيادة على نص اللغة في تفسيره (٢٥٦) تفسير معنى « الشر » عند الشعراء (٢٥٧) سلطان بحر المديد (٢٥٨) .

القسم السادس وبيان بعض ألفاظه (٢٥٩) خطأ في الفهم والشرح بسبب قراءة البيت قراءة غير صحيحة (٢٥٩) الصحيح في قراءته (٢٥٩) أهمية الحشو في البيت (٢٥٩) خطأ أبي العلاء المعرى في الاستشهاد لمعنى البيت (٢٦٠) الصواب في الاستشهاد للمعنى المراد (٢٦٠) تعليل اختيار رواية البيت الرابع والعشرين (٢٦١) تفسير الشرح في تفسير لفظ « الخل » ، وبيان المراد منه (٢٦١) تحليل نفيس لأسرار القسم السادس وربطه بغيره من الأقسام (٢٦٢) البيت السادس والعشرون من حديث النفس (٢٦٣) دور الزحاف في هذا القسم (٢٦٥) بعض ملاحظات على هذا القسم (٢٦٥) شرب الخمر عند العرب يؤدي إلى نشوة وسخاء والشواهد على ذلك (٢٦٥) تعليل اختيار رواية الشعر في هذا القسم (٢٦٦) بيان حقيقة « سواد بن عمرو » (٢٦٧) تعليل خطأ القدماء في فهم « نلأى ما » (٢٦٧) الدخول في القسم السابع (٢٦٧) تفسير ضحكك الضبع (٢٦٨) تفسير استهلال الذئب (٢٦٨) لم يذكر القدماء الاستهلال في أصوات الذئب ، وهو مما يُراد فيها (٢٦٨) أبيات للنجاشي في نعت حاله مع الذئب (٢٦٩) الرواية الجيدة في هذا القسم (٢٦٩) إساءة المرزوقى في فهم البيت الأخير (٢٧١) معنى « تهفو » وعدم موافقة كتب اللغة لمعنى الشعر (٢٧٢) وصف الجاحظ للسُر يوافق دلالة الشعر هنا (٢٧٢) وصف مشية النسور حول الحريح الذى أشرف على الهلاك (٢٧٣) زيادة تأمل ، وإدمان نظر في هذا القسم (٢٧٣) تجرد هذا القسم من التشبيه أو الكناية ، وتحليل الصورة التي اشتمل عليها القسم (٢٧٤) التهكم الخفى الذى اشتمل عليه

هذا القسم (٢٧٥) تفسير دلالة اللام في « القتلى » (٢٧٥) السخرية في البيت الأخير (٢٧٦) مطابقة ختام الغناء لفاتحته وتوضيح ذلك (٢٧٦) بطء نغم الخاتمة وتعليل ذلك (٢٧٦) تقديم هذا القسم عن موضعه هدم لباء القصيدة وتمريق لغمها (٢٧٧) البعد عن ألفاظ التعزيز والإشارة والعموض في وصف القصيدة (٢٧٨) خلاصة ما قيل عن أصل نغم هذه القصيدة (٢٧٨) دعوى اختلال القصيدة دعوى لا تقوم (٢٧٩) فائدة من ابن البيطار (٢٨٠) عود إلى القول بانتحال القصيدة (٢٨٠) عدم قدرة خلف وغير خلف على إبداع مثل هذه القصيدة وأسباب ذلك (٢٨٠) زمن النفس خاص جدًا (٢٨١) صدق ملاحظات ابن سلام عن الانتحال (٢٨١) وقوع الشعر في زماننا في قبضة غير المؤهلين (٢٨١) عود إلى التعليق على كلمة أبي عبيد البكرى (٢٨١) تعليل إعراض الشعراء عن بحر المديد ، ووصف هذا البحر (٢٨٢) الحرج الذي سببه يحيى حقى لأبي فهر (٢٨٣) .

* * *

(٦) ووقعنا وقعة في حيص بيص (٢٨٥) .

آثار محنة الشعر الجاهلي ، وسيرة داتية لأبي فهر (٢٨٧) غرض هذه المقالات (٢٨٨) مفارقة أبي فهر لما ألفه دهورًا (٢٨٩) الكتابة من أجل تبصرة الجيل الجديد (٢٨٩) تسرب آثار محنة الشعر الجاهلي إليه دون أن يشعر (٢٩٠) إثارة يحيى حقى لأبي فهر ليكتب عن هذه القصيدة (٢٩١) مقادير الاتفاق في هذه القصيدة (٢٩٢) قضية الفصل في نسبة القصيدة (٢٩٢) وقضية الفصل في ترتيبها (٢٩٢) طريق للكشف عن أصول المهج عند أبي فهر (٢٩٣) الطريق الأول تجريد الحديث للكشف نظريًا عن أصول المهج (٢٩٣) الطريق الثاني ، الطريق التطبيقي باتخاذ القصيدة مثالاً لتوضيح المهج ، وهو أشق (٢٩٤) الحرص على تقرير بُد من أصول المهج خلال التطبيق (٢٩٥) قضية ترتيب القصيدة أمر صعب وشاق (٢٩٦) عدم ورع المستشرقين مع هذه القضية (٢٩٦) حطر المستشرقين على الأدب لم يأت من أنفسهم ، وإنما ممن استحباب لهم من بنى جلدتنا (٢٩٧) ليس لأحد من المستشرقين رأى في آداب أمته (٢٩٨) أسباب دعوى اختلال القصيدة (٢٩٨) الخلط بين التشعيت واختلال ترتيب الرواية أفضى إلى الخلط والغموض (٢٩٨) الوحدة كائنة في الشعر الجاهلي (٢٩٩) العلة كامة في المفهوم السادح للوحدة (٢٩٩) مفهومها الصحيح (٢٩٩) .

من أصول المنهج في دراسة الشعر (٣٠٠) تفسير وحدة القصيدة من خلال تحليل

أزمنتها (٣٠١) زمن الحدث ودوره فى إنشاء القصيدة (٣٠١) زمن التعمى فى القصيدة (٣٠٢) زمن النفس فى القصيدة (٣٠٢) أسرار هذا الزمن ودوره فى وحدة القصيدة (٣٠٣) التشعيت من آثار زمن النفس (٣٠٤) من العجيب انتقال جمال الالتفات إلى ترجمتها الألمانية (٣٠٥) سقوط « حوته » على التشعيت فى القصيدة كان خبط عشواء (٣٠٦) تعليق جوته على القصيدة أثر من آثار إدراك التشعيت (٣٠٦) الشاء على جوته (٣٠٧) حديث « جوته » عن نمو الأحداث فى القصيدة إنما هو حديث عن وحدة القصيدة (٣٠٧) « جوته » ينقض إدراكه للتشعيت (٣٠٨) التعجب من « يحيى حقى » فى عدم إدراكه لمرامى كلام « جوته » (٣٠٨) الذى أزل « جوته » فى اقتراحه بترتيب القصيدة (٣٠٩) الذى أزل « يحيى حقى » فى كلامه (٣٠٩) فساد ترتيب القصيدة المقترح من « جوته » (٣١٠) خطر الألفاظ المبهمة (٣١١) تحليل نفيس فى تعليل خطأ « يحيى حقى » فى فاتحته (٣١٢) نص تعليق مترجم كلام جوته ، والتعليق عليه (٣١٣) الألفاظ خطرهما شديد (٣١٥) يجب التوقف والتثبت من أحكام الآخرين (٣١٥) لا يمكن التسليم بأن « جوته » كان يرى القصيدة محتلة (٣١٦) عوداً إلى بيان حقيقة « وحدة القصيدة » (٣١٧) العواقب السيئة للقول بافتقاد القصيدة العربية للوحدة (٣١٨) قصيدة « وحدة القصيدة » تحتاج إلى تتبع تاريخها (٣١٨) خطر هذه القصيدة على ناشئة الأدب (٣١٩) ترك الحديث عن هذه القضية يعد خيانة للأمانة (٣١٩) الشعر الجاهلى صار يضرب به المثل فى التفكك (٣٢٠) الاستهانة بهذا الشعر استهانة بمصير أمة (٣٢٠) .

(٧) وزلزلت الأرض زلزالها (٣٢٣) .

القضية الثانية ، قضية اختلال القصائد الجاهلية (٣٢٥) موقف الرواة من هذه القضية (٣٢٥) موقف العلماء منها (٣٢٥) ميلاد هذه القضية لغير ميقاته ، لأنها نتاج أعجمى (٣٢٦) فعلهم هذا لاخطر له ، وإنما جاء خطره من قبل أهل لساننا (٣٢٦) صياغة القضية فى كلمات (٣٢٧) القول بهذه القضية مجرد هجاء وإفداع (٣٢٧) هذه القضية لم يكن لها أن تعيش لولا أنها صادفت عندنا محنة الشعر الجاهلى (٣٢٧) اختلاف الرواية والرواة فى ترتيب الشعر كائن فى كل أدب مروي (٣٢٨) هذه القضية لم تكن قضية أدبية خالصة ، والدليل على ذلك (٣٢٨) وصف الفترة المحزنة التى صادفت ميلاد قضية اختلال القصائد (٣٢٩) الصلة بين قضية الانتحال فى الشعر الجاهلى وقضية اختلال ترتيب الشعر (٣٣٠) .

من أصول المنهج فى تحقيق نسبة الشعر المختلف فيه (٣٣١) تزيف إسناد الرواية من أصول المنهج (٣٣٢) تصنيف قضية النسبة (٣٣٢) الرواة الذين لهم شعر أمرهم هين (٣٣٣) تطبيق هذا المنهج ليس نظرًا حديثًا عند أبى فهر (٣٣٣) فراءة الشعر بمنهج محكم دقيق (٣٣٤) فوائد هذه القراءة (٣٣٤) فوائد جلية فى قضية الانتحال (٣٣٥) الإعراض عن تطبيق « باب المقارنة » ونعيل ذلك (٣٣٦) عودًا إلى بيان حقيقة « خلف الأحمر » (٣٣٧) عدم اعتداد تلاميذ خلف بشعر أستاذهم (٣٣٨) لا يمكن مفارقة حكم العقل (٣٣٩) صريح العقل قاضٍ بالمقارنة بين شعر « خلف » وبين هذه القصيدة (٣٣٩) باب المقارنة يحتاج إلى بيان وإيضاح (٣٤٠) تحديد خصائص شعر الطرفين قبل تطبيق « باب المقارنة » (٣٤٠) العدول فى هذا الكتاب عن باب المقارنة إلى باب مدارس الشعر (٣٤١) ما بقى من شعر خلف مابين كل المبانية لمط الشعر الجاهلى (٣٤٢) أهمية الباعث فى إبداع الشعر (٣٤٢) باب تأسيس دراسة الشعر مقدّم على « باب المقارنة » (٣٤٣) فضل بيان لسبب ترك « باب المقارنة » هنا (٣٤٤) وصف تفصيلى لباب المقارنة (٣٤٥) عند المقارنة بين شعر شاعرين جاهلين (٣٤٥) وعند المقارنة بشعر شعراء بعضهم جاهلى وبعضهم إسلامى (٣٤٦) ضرورة إقامة « باب دراسة الشعر ونفده » إقامة جيدة قبل « باب المقارنة » (٣٤٦) .

المقصود بباب دراسة الشعر ، ومخالفته مفهوم المحدثين (٣٤٧) فضل بيان وتفصيل عن أبواب المنهج فى تحقيق النسبة (٣٤٨) الأخذ بمبدأ الاحتياط والشك فى المنهج (٣٤٨) دراسة الشعر ، المصدر الأول لتحقيق اثباته (٣٤٩) باب المقارنة والدراسة عند تمييز شعر شاعر مجهول عن شعر شاعر مجهول آخر (٣٥٠) لكل شعر نمط يدل عليه (٣٥١) الألفاظ المبهمة فى دراسة الشعر تؤدى إلى فساد كبير (٣٥٢) الإشارة إلى مواطن الشك والاحتياط التى مر تطبيقها فى مدارس نسبة القصيدة (٣٥٣) رفض اتخاذ الاحتياط والشك ديدنا دون قيد (٣٥٤) خبر طويل عن الجاحظ يفسر هذا الباب من المنهج (٣٥٤) التعليق على كلام الجاحظ (٣٥٥) تطبيق « باب الشك واليقين » على قضية الشعر الجاهلى (٣٥٦) حال الرواة تحت هذا المقياس (٣٥٦) لا يجوز التسليم لمجرّح أو لمعدّل إلا بدليل من العقل (٣٥٧) تصنيف القضية من خلال « باب الشك واليقين » (٣٥٧) كان الطريق هنا فى هذه المقالات التسليم بأسوأ أحوال القضية (٣٥٨) حكم البدهة فى هذا الطريق (٣٥٩) حكم الديانة فيه أيضًا (٣٥٩) رفض تفسير الرواة من خلال هذين الحكمين (٣٦٠) تحليل الكاذب والكذب (٣٦٠) العودة إلى تأكيد باب الدراسة ، وباب المقارنة فى تحقيق نسبة

الشعر (٣٦١) ينبغي ألا يبنى تحقيق النسبة على اتهام الرواة (٣٦٢) الشك المنتج وغير المنتج (٣٦٢) هذا النظر من المنهج قديم مند محنة الشعر الجاهلي (٣٦٢) فضل محمد بن سلام وكتابه على توضيح معالم المهج عند أبي فهر (٣٦٣) دلالات متعددة فى كلام ابن سلام (٣٦٤) العلم بالشعر كالعلم بسائر الفنون (٣٦٤) لا يضر الشعر حامله (٣٦٥) ابن سلام دل على الطريق الصحيح لتمييز الشعر (٣٦٦) القدماء نظروا إلى الشعر ولم ينظروا إلى الرواة (٣٦٧) لم يشكل تمييز الشعر على العلماء (٣٦٧) تمحيص الشعر فرغ من أكثره فى زمن ابن سلام (٣٦٧) علينا الاهتداء إلى ما كان معروفاً عندهم بالتدقيق والخبرة والمدارسة (٣٦٧) تحول قضية الفصل فى الشعر من قضية أدبية إلى مجرد هجاء وسف قواعد المنهج (٣٦٨) ختام هذه المقالات بتاريخ موجز لميلاد قضية الانتحال (٣٦٨) وصف مرجليوث وصفاً بارعاً (٣٦٩) مرجليوث مسبق بطائفة من المستشرقين فى التشكيك من الشعر الجاهلي (٣٧٠) تاريخ ادعاء مرجليوث لانتحال الشعر ، وتصدى « لايل » له (٣٧٠) نشر مرجليوث أوهامه فى مجلة الجمعية الملكية الآسيوية (٣٧١) تفيد « أربرى » لكلام مرجليوث بعد وفاته (٣٧١) كلام مرجليوث لا يستحق المناقشة (٣٧٢) اطلاع أحمد تيمور ، وأبى فهر على كلام مرجليوث عقب نشره (٣٧٢) لمحات سريعة عن الفترة التى نشرت فيها هذه القضية (٣٧٣) نفخ طه حسين فى روح هذه القضية وإذاعتها فى محاضراته (٣٧٣) كلام طه حسين أخذه من مرجليوث مع التصنيف ، ووضع بعض الشواهد والشرح (٣٧٤) أظهر شىء فى كلام طه حسين هو خلل المنهج عنده (٣٧٥) الآثار السيئة للمنهج المحتل عند طه حسين على طلبة كلية الآداب آنذاك (٣٧٦) بعد تسع سنوات كان طه حسين أول من رأى هذه الآثار السيئة (٣٧٦) محاولة طه حسين لعلاج تلك الآثار ، ولكن دون جدوى (٣٧٧) إحساس طه حسين بأن شكّه كان فى غير موضعه جاء بعد فوات الأوان (٣٨٧) من تلك الآثار السيئة الاستهزاء العام بالأدب القديم (٣٧٨) ظهور الدعوة إلى العامة (٣٧٩) ختام هذه المقالات (٣٧٩) .

* * *

باب الملحقات (٣٨١) .

(أ) كتب كاتب (٣٨٣ .

هذا المقال كتب للرد على الدكتور عبد الغفار مكاوى (٣٨٣) ظروف كتابة هذه

الكلمة (٣٨٣) تهمة التعالي والتجاهل من أبى فهر وتفنيدها (٣٨٣) كلام الكاتب صادر عن الأوهام والتشهى (٣٨٤) لم يتعرض أبو فهر لكلام الكاتب قط (٣٨٥) .

العجب من كلام الكاتب (٣٨٥) فقرة أخرى من كلام الكاتب والردّ عليها (٤٨٦) الكاتب لا يدري ما المراد بالكلام المكتوب على وجه التحديد (٣٨٦) تهمة ثالثة لا وجه لها ولا وجود (٣٨٦) الكلام عن جوته فى المقالات لم ينتقص من قدر « جوته » قط (٣٨٧) وقوع الكاتب فى صميم الأوهام ، وفيما يسمى نقىض الصدق (٣٨٧) صفات مثل هذا الكاتب (٣٨٧) المراغ من بيان أوهامه (٣٨٧) اعتراض الكاتب على القول بأن ترجمته ترجمة سقيمة (٣٨٨) تفيد هذا الاعتراض (٣٨٨) الدليل على صحة هذا التعليق على ترجمة الكاتب من واقع ترجمته (٣٨٩) وقوع الكاتب فى أخطاء شتعة (٣٨٩) تبرئة « جوته » من مثل هذه الأخطاء (٣٩٠) تعظيم الكاتب لنفسه وطله الاستفادة بشروط (٣٩٠) رفض أبى فهر لهذا الطلب ، وأنه فى غير موضعه (٣٩٠) السخرية أشق ضروب الكتابة (٣٩١) عتاب على المطابع والمجلات التى تساعد على إظهار مثل هؤلاء الكتاب (٣٩١) وقوع المتواضعين فى دائرة « الرياء » ، ومن تم كان مذهب أبى فهر طرح هذا النوع من التواضع جانباً (٣٩١) خاتمة الرد ، والاعتذار لمحررى المجلة (٣٩٢) .

* * *

(ب) الترجمة العربية لترجمة « جوته الألمانية » القصيدة « إن بالشعب » (٣٩٤) .

* * *

- ١- فهرس الآيات القرآنية ٤٠١
- ٢- فهرس الحديث ٤٠٣
- ٣- فهرس الأمثال ٤٠٥
- ٤- فهرس الشعر ٤٠٦
- ٥- فهرس اللغة المفسرة ٤١٢
- ٦- فهرس المصطلحات الأدبية والنقدية ٤١٩
- ٧- فهرس مصطلحات العروض ٤٢٢
- ٨- فهرس الأعلام ٤٢٤
- ٩- فهرس الأماكن ٤٣١
- ١٠- فهرس الكتب ٤٣٢
- ١١- فهرس الكتاب التفصيلي ٤٣٤

